



Homenaje a

Rafael Alberti





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

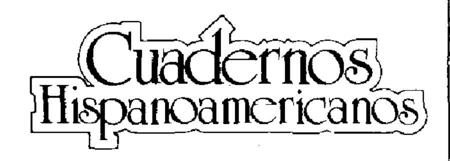
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



485-86

485-86





485-86

485-86

Cuadernos Hispanoamericanos

Los libros



485-86

485-86



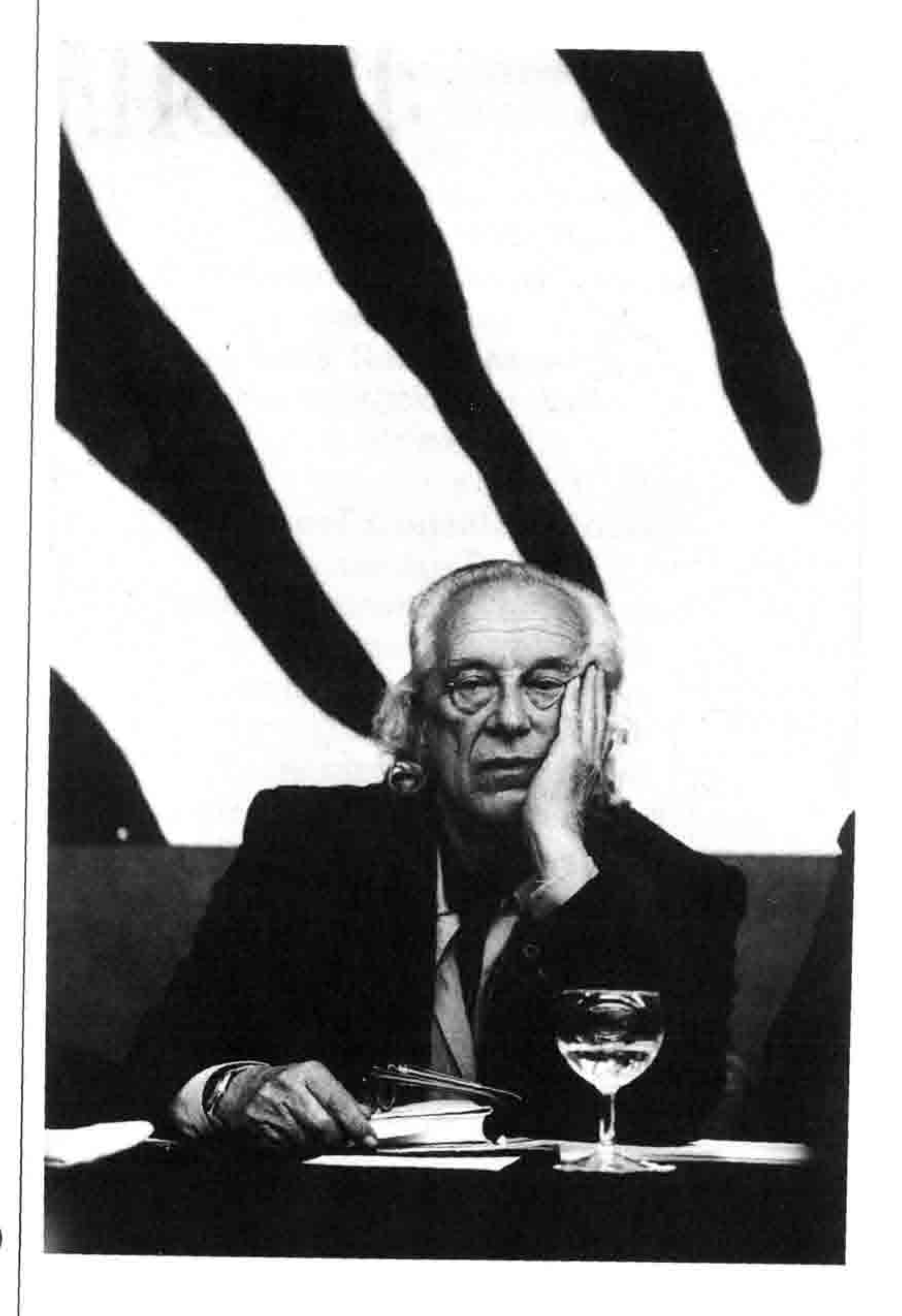
En diciembre de 1989 la

FUNDACIÓN
Rafael Alberti
DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

celebró un Congreso en homenaje a Rafael Alberti.
Las conferencias y ponencias de aquel Congreso
—junto con otros ensayos encargados por esta Revista—
integran el presente volumen
de homenaje al poeta gaditano.
La Redacción y la Dirección de
Cuadernos Hispanoamericanos
expresan su gratitud a
Luis García Montero
por su colaboración en la coordinación
de este monográfico,
y a
Manuel González Piñero,
director de la Fundación,
quien, generosamente, nos ha proporcionado
la mayor parte del material gráfico
que enriquece el presente volumen
que ve la luz en diciembre de 1990.
En este mismo mes y año, el día 16,
se cumple el 88 aniversario del nacimiento del poeta.
Alberti:
¡Feliz cumpleaños!

UNA OBRA INÉDITA

Yo nací –¡respetadme!– con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.



(Foto: Jord Socias)



Los salvadores de España

Introducción de Robert Marrast

El estreno de *Los salvadores de España* tuvo lugar el martes 20 de octubre de 1936, en el Teatro Español de Madrid. La obra de Rafael Alberti formaba parte del primer espectáculo presentado por Nueva Escena, —sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas—, que se componía, además, de *La llave* de Ramón J. Sender y *Al amanecer* de Rafael Dieste. Este último, asesorado por el actor Francisco Fuentes, era el director de la compañía y su director de escena. El decorado de *Los salvadores de España* fue realizado por Miguel Prieto.

De este espectáculo, bien recibido por la crítica y el público, se dieron sólo once representaciones, interrumpiéndose la actividad de los teatros de Madrid a causa de la agravación de la situación militar. Además, la farsa de Alberti fue representada el domingo 25 de octubre, para clausurar el segundo mitin de la Alianza, organizado en honor de los escritores extranjeros presentes en Madrid, entre los cuales estaban Ludwig Renn, Gustav Regler, Louis Aragon, Elsa Triolet...

Por ser la más completa y detallada, citaremos la reseña que de la obra de Alberti publicó A.S.B. (Antonio Sánchez Barbudo) en *El Mono azul* (9, 22 de octubre 1936):

El talento y la gracia peculiar de Alberti para lo caricaturesco, fuerte, lleno de colorido y brío, de novedad y espectacularidad, nos hacía esperar algo divertido e ingenioso de la «ensaladilla» por él anunciada. Todos reaccionamos con entusiasmo sólo al levantarse el telón y ver el abigarrado conjunto de generales, andalucistas de feria, moros y comparsas presididos por un obispo, al que rodean sacristanes y cañones. Los latines del obispo bendiciendo a italianos, portugueses o alemanes, los tipos ridículos de éstos y sus discursos, dieron motivo a Alberti para que luciese su ingenio y su asombrosa habilidad y gracia en el manejo del trabalenguas. Al final, un desfile brillante de la soldadesca, heroica y bendita bajo una lluvia de rojos claveles, que lanza al lado de unos señoritos borrachos, la mujer del cartel, de españolada, de generales chulos.

La «ensaladilla» de Alberti, puro espectáculo, no es para contada; pero fue un acierto indudable que regocijó enormemente al público y no defraudó en nada a los admiradores del gran poeta del pueblo, animador de nuestro teatro grotesco y poeta satírico que enlaza con la mejor tradición popular española de este género. Es preciso destacar el magnífico decorado de Miguel Prieto y la disposición escénica, que contribuyeron al rotundo éxito de este cuadro.
Alberti, que se encontraba en el patio de butacas, fue reconocido y entusiásticamente vitoreado por el público, que al final escuchó con emoción *La Internacional.*

Al final de su crónica sobre el mismo espectáculo, SAM (Serafín Adame Martínez), en el *ABC* del 21 de octubre, pide le sea permitido «preguntar a Alberti por qué él, capaz de tanto, se contenta con tan poco —una breve pincelada: apenas diez minutos—», aunque pueda respondernos el hecho de que Rafael Alberti escribiera —en pocos días— otra obra. El apremio explicaría la brevedad de ésta, brevedad que no le quita ni calidad teatral, ni eficacia. Lo que era de esperar de un escritor que era el único en España con una extensa experiencia del teatro político.

En una carta del 24 de noviembre de 1952 al que esto escribe, Rafael Alberti decía: «*Los Salvadores de España*, gran grotesco, se representó mucho durante nuestra guerra. Nunca esta obra fue publicada. Hasta hace poco tuve una copia, que envié al Uruguay y que empiezo a considerar perdida.» Es verdad que no se imprimió nunca la versión primitiva de la obra tal como fue representada por Nueva Escena. Pero sí se publicó, en un folleto editado por el Subcomisario de Propaganda del Comisariado General de Guerra, la versión para títeres, con el subtítulo: «Farsa satírica para guiñol», Tal como se puede leer en la portada de la edición, reproducida en la página 112 del libro *Propaganda y cultura en los frentes de guerra...* (Valencia, mayo de 1937)[1]; en la página 114 del mismo libro, hay una foto de un cartel del guiñol La Tarumba, con el siguiente programa: *Lidia de Mola en Madrid* [de Luis Pérez Infante y Miguel Prieto], *Radio Sevilla* [de Rafael Alberti], *Retablillo de don Cristóbal* [de Federico García Lorca], y *Los salvadores de España*; en las páginas 104-106, se cita un extenso fragmento de esta última obra.

En el libro que se acaba de citar, el fragmento de la farsa va precedido de la siguientea advertencia:

LOS SALVADORES DE ESPAÑA.— El autor de esta deliciosa farsa hace constar que esta obra estrenada por Nueva Escena en el Teatro Español, no fue escrita expresamente para guiñol. Su versión primitiva difiere algo de la presente, que es el producto de una transformación popular, viva, sufrida día a día al ir representándose en el teatro de muñecas.

Pero la adaptación se debe también al hecho de que en un guiñol era imposible presentar el «desfile brillante de soldadesca [...] bajo una lluvia de rojos claveles, que lanza al lado de unos señoritos borrachos, la mujer del cartel [...]», que vio Antonio Sánchez Barbudo, según lo refiere en su reseña ya citada.

Así arreglada, la «ensaladilla» de Alberti vino a formar parte del repertorio de La Tarumba, guiñol entonces animado por Miguel Prieto, Luis Pérez Infante y Felipe Ca-

[1] *Dos ejemplares de esta publicación se conservan en el Archivo Histórico Militar de Madrid. No se me ha autorizado su fotocopia, y por ello no se reproducen aquí la portada y el cartel citados.*



marero, y que había sido bautizado, en los primeros tiempos de su actuación durante el «bienio negro», «con ese nombre valleinclanesco» por Pablo Neruda, como lo recuerda Raúl González Tuñón en su artículo «La Tarumba (Los títeres al servicio de la guerra)» (*Ahora*, 12 de mayo de 1937).

El folleto, editado por el Subcomisario de Propaganda, y titulado *La Tarumba. Guiñol satírico al servicio de la guerra* —sin nombre de autor, pero que puede ser de Miguel Prieto—, contiene una representación de las obras del repertorio del teatrillo, entre las cuales está la farsa de Rafael Alberti:

> A *Radio Sevilla* sigue *Los salvadores de España*; en esta farsa, «ensaladilla», como la califica el autor recordando un viejo género de teatro, aparece el obispo de una ciudad andaluza que con sus ropas deslumbrantes y su voz afeminada bendice al ejército «nacional» que arenga Queipo de Llano.
>
> Los oficiales y jefes del movimiento «nacionalista» saludan en sus respectivos idiomas al general pelele, que se desespera sin entender una palabra. Hablan, hablan, y sólo por sus vestidos, por su aspecto, los reconoce. Es el moro, llena de promesas la imaginación y el bolsillo de billetes sin valor. El moro, engañado y arrancado de sus campos para traerlo a una muerte segura. Es el italiano, que presta su ayuda a cambio de las Baleares y de los puntos estratégicos para una futura guerra. El alemán, que vende sus Junkers, sus tanques y sus hombres por unas minas y la perspectiva de una colonia. El portugués, arrimado a la sombra de los fuertes dictadores fascistas y vendido al mejor postor [...]
>
> ¿Qué suerte puede caber al «ejército nacional» de los generales facciosos? La que señala el guiñol, la muerte a mano de nuestros luchadores, que les persiguen hasta los últimos rincones.

Hasta hace poco, sólo se conocían estos datos indirectos sobre *Los salvadores de España*, y la escena reproducida en el libro arriba citado. Hoy, gracias al Sr. Danilo Trelles, el cual tuvo la generosidad de entregar una copia que conservaba de esta obra a Rafael Alberti, por fin podemos leer la versión para guiñol de esta primera obra de teatro de guerra del gran poeta.

R. M.





Alberti en un mitin en la Plaza de Toros de Madrid (29-II-1936)



En un acto de la Alianza de Escritores Antifascistas (27-IX-1936)



Los Salvadores de España
Farsa satírica para guiñol (1936)

Personajes: Campesino, El Moro, El Alemán, El Obispo, El General, El Portugués, El Italiano.

Decorado: Plaza de ciudad andaluza con un gran pórtico de catedral gótica al fondo, coronado por un vitral en círculo. A cada lado una campana. Sobre los campanarios una ametralladora. Balcones con señoritos de sombrero ancho y señoritas de mantilla y mantón. A la derecha, formados en una línea oblicua, de espaldas al público, la más vistosa y extraña fila de oficiales, cada uno vestido de forma diferente: MORO, ITALIANO, PORTUGUES, ALEMAN, etc. Detrás, soldados de todos los países. Es el «ejército nacional», el de los Salvadores de España. Están presentando armas. Bajo el pórtico EL OBISPO eleva la custodia. Junto a él se yergue EL GENERAL, bigotudo, fanfarrón e irrisorio. Suena solemne el «Tantum Ergo», cantado por voces estridentes, que acompañadas por un órgano llegan del fondo de las naves oscuras del templo. Tambores y cornetas invisibles resuenan en la plaza, mientras que las campanas repican jubilosas entre las grandes humaredas de incienso que dos monaguillos lanzan a lo alto. Un señorito, desde uno de los balcones, levanta una botella de vino, gritando: «¡Arriba España!». Con un largo y oscuro rumor, semejante al aullido de un perro, responde la plaza entera, hasta que un toque de corneta impone silencio.

El Obispo: Nos, unibusquibusque fascio Deo.
Hispania nunquam regnum judeorum
Socialismus, marxismus, anarquismus.
Salve, Francus et Quepus Llaneorum!
(Rumores de aprobación)
Unanique unaquaque Hispania una,
Cristus et Cabanella,
sacratisima pulcra Mola estrella,
milites et fortuna.

El General: Dios está con nosotros, oficiales,
jefes de escuadra de la España nuestra.
Mirad al santo Obispo aquí a mi diestra
y al frente de las tropas nacionales.
(Rodilla en tierra)
Su más humilde hijo, indignamente,
le cuelga en sus caderas esta espada
que Santiago Matamoros siente
no poderla llevar jamás colgada.
Ya de baja en falange, Santiago,
yo te la entrego, Santo Obispo, en pago.
(Le cuelga la espada a la cintura)

El Obispo: *(Bendiciendo al general con la custodia)*
Salvatorem
invictus,
benedictus.

El General: *(Levantándose)*
Españoles de España, grande, una;
(Bebe)
nuevos jefes, alzad el filo en alto
de vuestra autoridad hasta la luna,
antes de que partáis para el asalto.
Benito, Salazar, Adolfo os miran
y tantas otras glorias españolas
que por la patria de Cortés suspiran
aspirando a clavar sus banderolas.
(Bebe)
Antes de que partáis para el combate,
jefes, decid lo que en el alma os late.

El Moro: *(Rápido, presentando el alfanje)*
Baraja jaula jalea.
Faja fija flejo mojo,
jaula baraja grajea,
grajo ajonjoli jinojo.
Ju-ju-ju!
Aljofifa!
Almoraduj!

Fijacate jácara jícara.
Mijo majo mije faje,
jícara, jácara pícara
arrojo rojo ramaje.
Ja-jaja!
Almeja maja!
Carcaj!
Queipo jarana julepe.
Jaula jamelgo jabugo,
almocafre, rijo lepe,
oreja botijo lugo.
Ju-ju-ju!
Queipo gargajo!
Alcuzcuz!
(Voz de un señorito: «¡Viva España Una!». Rugido histérico, hiriente)

El General: Oh español, digno de ceñir la espada
de aquel gran capitán que con Fernando
e Isabel logró lustre conquistando
al moro infiel la Alhambra de Granada!
Dios en sus brazos con amor te toma
y olvida que eres hijo de Mahoma.

El Obispo: *(Bendiciendo al Moro)*
Benedictus
salatorum rifeñus
invictus

El Italiano: *(Sombrero con largas plumas de colores, aire fanfarrón y farsante)*
Retorna mingitorio triqui-traque,
vereda tira tiesto trini pene,
trilla vino vano pirriaque,
resta puesto botica martutene.
Parte pipi la mano vertedera,
trono marica pata cautiverio
vírgula virgo bártulo espetera
piano montante tara de Emeterio.
Mira mendaro transitorio mire,
vierte tiro tramonto de hiperita,

torno arrebato sarna dentadura.
Pira marxista cesto rosa pire,
alta motete dora que tirita,
pique Queipo de pico picadura.
(«Viva nuestro Ejército Nacional». Aullidos)

El General: La gloria de Benito, el gran romano
que conquistó las islas Baleares,
sea contigo, gentil italiano,
digo español, y con los regulares.
¡Con «Capronis», «Savoias» y gumías,
tendrás, España, lo que ayer tenías!
(Clamor)

El Obispo: *(Bendiciendo al italiano)*
Per Benitus,
«Capronis» et «Savoias» tuam benditus.

El Alemán: *(Rubio, alto, espigado)*
Semprún furgón guay gundemaro dun,
guay ficha huibilidobre miau cancán,
racha bote sigila grau tum tum,
guay ficha Queipo gundemaro dan.

El General: Hijo de Adolfo, bello, blondo, fino;
el cielo azul de España se dilata
abriendo paso al pájaro que mata
con metralla alemana al campesino
(Bebe)
Sube al sol, sube al cielo, y bombardea
la España pobre y roja que pelea.

El Obispo: Por Adolfus Germania
et per Hispania.

El Portugués: *(Fantástico y reverencioso)*
Moñino curacao vase duriña
das homes valeirosos,
ribeiros sociedades dirindiñas,
Queipo hermosos quijosos.

El General: Oh portugués, portuguesiño, fueras
el vencedor de España y lo serías
si al triunfar el fascismo tus fronteras
siguieran siendo tuyas y no mías.
A pesar de tu ayuda, viejo hermano,
si no español, serás italiano.

El Obispo: *(Bendiciendo al portugués)*
Salazaribus Oliveirus
Hispania botafumeirus.

El General: Fascistas alemanes, lusitanos,
bravos de la Legión del tercio, andantes
señores de los campos castellanos,
herederos del habla de Cervantes;
la historia os mira: sois los salvadores
de España sumida en el marxismo
y de bestias que son trabajadores,
que para siempre matará el fascismo.
La Historia os mira: sois la raza, el fuerte
sostén de Iberia, España mora y una.
Si no vencéis, en vez de la fortuna
las milicias del pueblo os darán muerte.

El Obispo: ¡A Zaragoza, a Córdoba, a Granada!
¡Y a Madrid, puesta en Cristo la mirada!
(Rumores sordos y largos de aprobación. Se oye el «Tantum Ergo». Asoman las orejas de un burro).
Mitra, mitrorum
obispo fraternorum
Benedictus de Burgos
rebuznorum.
(Rebuzno. Sale el Campesino con un garrote).

Campesino: Toma, Obispo de Sevilla
que ya has perdido tu silla.
Toma tú, Queipo de Llano,
Por borracho y por marrano.
Adolfo, llegó tu fin.
conviértete en un bacín.

Hijo de la gran Benita
toma de este agua bendita.
Y toma tú este tomate
de Oliveira Sarasate.
A ti, morazo engañado,
te doy por el otro lado.
Ya terminaron su hazaña
los «Salvadores de España»

(Telón)



TESTIMONIOS

Otra nación, sin sueño, no la mía,
de otro timbre y metal, goza y alumbra
el perfil de la rápida penumbra
de tu fotografía.



Foto: Annemarie Heinrich (Buenos Aires, 1942)



El alba de la alegría

El alba del alhelí es el alba de la alegría. No vamos a tratar de interrumpir ahora el largo paralelismo Lorca/Alberti, pero sí a puntuar lo que nunca se puntúa: Lorca es un trágico nato (cruentamente corroborado por la vida), y Alberti es un jubiloso nato (cruentamente desmentido por la vida).

La famosa alegría de Lorca hoy bien sabemos que era generosidad y socialidad. Una lectura decisiva de su obra (yo la hice una vez) nos descubre al atormentado precoz. Y esto se confirma póstumamente con los *Sonetos del Amor oscuro* y *El público.* Muy a la inversa, Rafael Alberti es un alegre natural, un poeta de la alegría, del optimismo inocente del mundo, enseguida nublado por un dolor que no le viene de dentro, como a su amigo, sino de fuera: es un dolor histórico, social, biográfico. Lo que Alberti hipoteca al cancelar su compromiso con la «poesía burguesa» es el bloque de luz de su alegría, la mañana permanente en que había vivido. Claudel dijo de Rimbaud (interesadamente, claro, y sin saber negarse a la brillantez de la fórmula) que Rimbaud era «un místico en estado salvaje». El primer Alberti, entre mares, tierras y alhelíes, es un panteísta en estado salvaje, sólo corregido por la fina herencia andaluza, toda línea; contención e intención.

Esta alegría primera y matinal de Alberti le lleva luego a ser antólogo/entomólogo de alegrías: la de la pintura, la del Renacimiento, la del juego, la de los ángeles. Es la suya una cultura de la alegría. Sin perder la condición recental de sus primeros libros, Alberti diríamos que iba a convertirse en un erudito de alegrías: todas las del arte, la música, la Historia, han acudido a posarse en sus endecasílabos milagrosos y rigurosos.

Hablaba me parece que Breton de que hay que ser héroe tres veces. Alberti es mártir tres veces: como poeta, como hombre, como *alegre.* He aquí que el gran profesional de la alegría en la poesía de su generación (lo de Guillén es otra cosa, es optimismo de la razón más que alegría de la sinrazón) ha de ser quien primero y más sacrifica su vocación festiva al momento histórico, al trance político, al pacto del hombre con los hombres. Y la ira y el dolor y la tristeza y la angustia y el coraje y la acción van entrando en sus libros, verso y prosa, y los barroquizan, lo cual es bueno y enriquecedor para leerlo todo ahora, pero hay que ser conscientes de que el lírico más

beligerante de nuestra Historia no había nacido para eso, y aquí se dobla o multiplica el peso biográfico, trágico, del poeta del Puerto.

Ocurre que otro hermano suyo en tantas cosas, Pablo Neruda, es también un hombre enriquecido gideanamente por todos los alimentos terrestres, un poeta de las mañanas del Pacífico o de los cielos escandalosos de estrellas. Y asimismo Neruda entra en religión, impone estameña a su poesía y se hace mitad lírico, mitad épico. Sería largo e interesante de estudiar este *compromiso* vocacional de los hombres más claramente nacidos para ser felices. O quizá resulte todo muy sencillo: optimista es el que más abiertamente recibe la generosidad del mundo, y esta generosidad le lleva luego al optimismo negro de luchar por todas las causas perdidas.

Profundos escépticos, en cambio, como Luis Cernuda (por no salirnos de la generación, que ofrece ejemplos para todo), se limitan a criticar en vida y obra, con justicia, pero con distancia. Su pesimismo o su escepticismmo les impide la acción.

Y esto de ser un poeta de la alegría, esto de dar el mundo por resuelto antes de empezar a cantarlo, ¿no lo entenderán algunos como superficialidad? ¿Es fatal que lo lírico nazca del conflicto con uno mismo o con el mundo? Creemos sencillamente, y sin enredarnos más en signos de interrogación, que el dolor no es más profundo que la alegría, que la sombra no tiene mayor prestigio que la luz. En cualquier literatura pueden encontrarse poetas de ambas razas y la alegría, desde luego, es milagro y misterio en el hombre, como la angustia.

El poeta hace su obra con los materiales que el mundo le dona. La poesía es por excelencia lo donado. El taciturno Breton no es más *profundo* (qué vergüenza da escribir todavía esta palabra) que el exultante/exaltante Apollinaire. Aunque uno ha cultivado más, como lector y estudioso, a los poetas de lo oscuro (la famosa «parte maldita» de Milton, Blake, Bataille, Mayer, etc.), siempre hemos vivido mirando de reojo para esa otra raza de luz y velocidad que son los grandes poetas *alegres*, por decirlo pronto y mal. Entre ellos, en toda nuestra lírica barroca y sombría, en nuestro y *su* variado 27, Rafael Alberti es un Miguel Ángel de la alegría que, con voluntad macho y *alegremente*, se ha metido en todas las bocas del gran lobo del siglo.

Tan cerca siempre de su humanismo común y poético, salva uno cada día, en lecturas y relecturas de Alberti, a este claro caballero no de rocío, pero de sal gaditana y luz excesiva, o sea justa. La alegría del alhelí al alba se quebró enseguida, primero en la autobiografía y luego en la Historia. Hoy, devuelto por la vida a la vida, no ya rehén de exilios y países, lo nuestro es comernos unos mariscos con vino, respirando yo su joven olor de marinero en tierra, que no le ha dejado nunca.

Francisco Umbral

Rafael Alberti en la Argentina (1940-1963)

De no haber vivido en la Argentina, quizá no hubiera podido escribir una obra tan completa, un tratado poético de la pintura. Se lo debo a América.

Rafael Alberti: *A la pintura*[1]

Estas palabras de reconocimiento del poeta a la tierra en la que pasó tantos años centrales de su vida no constituyen un hecho aislado. También en su discurso de recepción pública como académico electo de Bellas Artes, por ejemplo, Alberti multiplica sus referencias a la Argentina, país en el que volvió a su «primera, intensa, alegre vocación por la pintura»[2].

Y en otros textos, muchos nombres, acontecimientos y paisajes aparecen estrechamente unidos a la evocación de su larga permanencia en el hemisferio austral. Entre distintos recuerdos, veremos cómo resurge una y otra vez, por ejemplo, su llegada al Río de la Plata, el nacimiento de Aitana, su visita a Manuel de Falla en Córdoba, la de Juan Ramón a Buenos Aires, el estreno de *El adefesio* por Margarita Xirgu en el teatro Avenida y las circunstancias en que fue escribiendo sus libros.

«Veintitrés años vividos en una ciudad, marcan», afirma María Teresa León en su autobiografía[3]. Y Rafael parece querer confirmarlo cuando rememora casas y paisajes argentinos, en los distintos libros de *La arboleda perdida*[4] y va haciendo desfilar por sus páginas a los amigos de aquellas horas difíciles: Rodolfo Aráoz Alfaro, Gonzalo Losada, Atilio Rossi, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Manuel Ángeles Ortiz, los Dujovne y tantos otros...

Parece imposible sintetizar en pocas páginas esta etapa crucial de la biografía albertiana, que la crítica ha abordado ya desde distintos ángulos, y a la que el mismo Alberti cree que debe dedicar nuevos capítulos más detallados de sus memorias[5]. Escribe sobre la importancia cultural de este período, con motivo de uno de los numerosos premios recibidos desde su regreso a España:

El galardón que se me daba en La Rábida era por mis infinitos años en Latinoamérica, en donde estrené con Margarita Xirgu *El adefesio* y publiqué de más treinta libros,

[1] *Esta declaración fue hecha por Alberti durante el Curso Poesía Latinoamericana (con un homenaje a María Teresa León), del que fue director junto con Mario Benedetti. Univ. Complutense, El Escorial, agosto, 1989.*
Sus palabras fueron reproducidas por ABC-Cultura, *Madrid 31-8--89. Con relación a su libro* A la pintura *ver nota 40.*

[2] La palabra y el signo. *Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Rafael Alberti Merello en el Acto de Recepción Pública, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14-6-89, p. 9. Otras referencias a la Argentina, en pp. 20, 24 y 26.*

[3] *León, M. T.:* Memoria de la Melancolía, *1ª. ed. Buenos Aires, Losada, 1970. Cito por la edición de Círculo de Lectores, Madrid, 1987, p. 215.*

[4] *Alberti, R.* La arboleda perdida-Memorias. *1ª. ed. Buenos Aires, Fabril, 1959. Cito por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1988. (En adelante, este tomo será indicado como* La arboleda perdida II). *Comprende Libro Tercero (1931-1977) y Libro Cuarto (1977-1987).*
La arboleda perdida. *Los capítulos aparecen publicados actualmente en el diario* El País *de Madrid. (Esta tercera parte de las* Memorias *será identificada como* La arboleda perdida III. *El país y fecha de publicación).*

[5] La arboleda perdida II, *p. 344.*

nadando a la vez dentro de la cultura de aquel otro continente, portador luego de ella al retornar a la tierra y a los aires de España[6].

La nostalgia de España, de su España que impregna toda su producción poética del exilio en esta «América de la Cruz del Sur» no impide a Alberti desarrollar tan intensa actividad en diversos ámbitos, que una selección estricta de los mismos resulta aquí indispensable.

Por eso he preferido centrar este trabajo en la paulatina y no siempre fácil adaptación de Alberti al nuevo medio en que le toca vivir, en el cual «el paisaje es distinto» y el poeta «tenía cambiadas las estaciones»[7].

Este aspecto se complementa con el de la repercusión de su llegada en los diferentes ambientes argentinos; su inmediata incorporación al mundo de los libros y de las revistas publicadas en Buenos Aires, así como con su actuación en el Centro Republicano Español de Buenos Aires y la constante preocupación del poeta por la situación política de España.

Hacia América

Abandono Europa, mi Europa, para cumplir con mi destino de español errante, de emigrado romero de la esperanza por tierras de América.
Rafael Alberti[8].

En distintas oportunidades, tanto Rafael como María Teresa han relatado su partida de Marsella y las peripecias a bordo del barco francés «Mendoza» en el que viajaron a Buenos Aires en 1940, cuanto tuvieron que salir de París al haber roto los alemanes la línea Maginot[9]. Les guiaba una gran esperanza:

Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América:
por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte[10]

Mucho podía ofrecer Alberti, cuya obra era ya conocida también en la Argentina. A su llegada, el popular diario *Crítica* dirigido por Natalio Botana, que destaca por su defensa de la causa republicana, lo presenta como «el más ilustre representante de la joven poesía española», haciendo referencia además a «su poco conocida pero fecunda obra teatral»[11].

En efecto, la obra poética de Alberti era ya conocida y valorada en los círculos literarios argentinos. El poeta Enrique Molina recordaba hace pocos meses que la de Alberti «fue como la llegada de un embajador del 27, de todo un embajador de

[6] Id. *p. 278.*
[7] La arboleda perdida II, *p. 132.*
[8] La arboleda perdida I, *p. 72.*
[9] *Entre otros, hay referencia a este tema en:*
—La arboleda perdida I, *p. 72.*
—La arboleda perdida II, *pp. 104, 152.*
—La arboleda perdida III, El País *21-5-89.*
—La palabra y el signo, *p. 20.*
—*León, M. T.:* Memoria de la melancolía, *pp. 201 a 205, 234.*
[10] Vida bilingüe de un refugiado español en Francia. *Bs. As. Bajel, 1942.*
[11] Crítica, *Buenos Aires 6-3-1940.*



los españoles; fue entonces —afirmó— cuando pudimos conectar con la gracia y la belleza del español»[12].

Emilia de Zuleta ha destacado la elogiosa crítica a la poesía albertiana publicada por Gerardo Diego en *Criterio* (1928) y *Síntesis* (1929), así como las reseñas de su obra que hacía Guillermo de Torre en Sur[13].

Encontramos también eco de la presencia del poeta en el suplemento literario de *La Nación*, que ya en 1928 publicaba un *Pequeño florilegio de la nueva poesía española*, en el que las *Seguidillas a una extranjera*, de Alberti aparecen junto a poemas de García Lorca, Moreno Villa, Guillén, Salinas, Diego y Buen-Día[14]. A este periódico envió, además, Alberti varios artículos en prosa durante sus viajes de 1931 y 1934, como señala Robert Marrast[15] y seguirá colaborando en él posteriormente.

Después de este desorden impuesto, de esta prisa...

Tanto María Teresa como yo buscamos en tierras de América aparte de la lección que el continente encierra, el sosiego para poder escribir. (R. Alberti)[16].

Ambos encontraron la paz y la soledad necesarias para su intenso trabajo de escritores en distintos rincones de la geografía americana que han quedado registrados en poéticas descripciones. Escribe Alberti:

En cuanto llegaba a algún nuevo país, o visitaba algún nuevo lugar, por pequeño que fuese, deseaba conocer, aparte de la vida de su gente, los nombres de las plantas y los animales, procurando verlos, o si no, apuntármelos en la memoria[17].

Esta preocupación se refleja en la detallada pintura de los paisajes y jardines que rodearon sucesivamente al poeta durante su vida en la Argentina. Los nombres americanos de las plantas «jacarandá», «estrella federal», «gomero», etcétera, van surgiendo junto a los similares españoles con la explicación correspondiente[18].

El primer refugio de una permanencia todavía ilegal en tierras argentinas lo constituyó la quinta *El Totoral* de Rodolfo Aráoz Alfaro, en la provincia de Córdoba. Allí el poeta quiso que quedase «memoria de los pasos y sentimientos de un español errante» y llamó a una avenida por la que caminaba siempre «Alameda de Antonio Machado»[19].

Allí también anunció María Teresa la llegada de «alguien que traería la paz después de tantos años de guerra y ya casi dos de exilio». Se trataba de Aitana, la «hija de los ríos inmensos argentinos, anchos y sin orillas» a quien el poeta bautizó en sus versos australes como «rubia Aitana de América»[20].

Baladas y canciones

Barrancas del Paraná:
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar el mar[21]

[12] ABC, *31-8-89. Ver nota 1. Enrique Molina (argentino), participó en el curso de El Escorial, junto con poetas de otros países hispanoamericanos.*

[13] *E. de Zuleta,* Relaciones literarias entre España y la Argentina. *Madrid, Ed. Cultura Hispánica del ICI, 1983. pp. 102, 103, 124 y 187.*

[14] La Nación, *Buenos Aires, mayo 1928.*

[15] *Marrast, R. «Rafael Alberti prosista» en* República de las Letras, *julio 1989, p. 79.*

[16] *En declaraciones a* Crítica, *Buenos Aires, 6-3-1940.*

[17] La arboleda perdida II, *p. 120.*

[18] Id. *p. 121.*

[19] Id. *p. 80. El recuerdo de Aráoz Alfaro está presente en muchos textos. Entre otros:*
La arboleda perdida II, *pp. 59, 99, 112, 120.*
Memoria de la melancolía, *pp. 28, 29, 211, 212.*
El recuerdo del primer cumpleaños en «El Totoral».
Su perra Tusca en «El Totoral», La arboleda perdida I, *p. 90.*

[20] Id. *p. 212. En muchos poemas y textos se menciona a Aitana, a quien Alberti considera en* Pleamar *su «más bella esperanza».*

[21] *«Balada del posible regreso» en* Baladas y canciones del Paraná, *Buenos Aires, Losada, 1954.*
De este paisaje, no sólo hay descripciones y referencias en este libro, sino en muchos otros textos: La arboleda perdida II, pp. 135, 164, 278.

En otra casa, la *Quinta del Mayor,* Loco propiedad de un amigo frente al río Paraná, Alberti escribió sus *Baladas y canciones,* libro del que dice «entrelazada a mis nuevas raíces americanas, la presencia de mis largas angustias españolas está más viva y clara que en ningún otro»[22].

Buenos Aires en tinta china

Ciudad, como extranjero te canto todavía
sin saber muchos nombres de tu fisonomía.
R. Alberti: *Poema para un libro de dibujos de Atilio Rossi* (1950)[23]

El subtítulo «fija bien el carácter unitario del libro»[24]. El poeta registra múltiples aspectos de la capital a la que ve «como si fuera la primera vez» y descubre «recién nacida al viento del mundo en tinta china», a pesar de que vive en Buenos Aires hace ya una década. En la descripción se superponen la ciudad real y la dibujada, desde la perspectiva del siempre ansiado retorno:

Boca

¡Qué alegría, ciudad, el ir por una acera
viendo que la de enfrente es marinera!
...
¡Qué alegría, ciudad, oh qué alegría
pensar que tus balcones pueden zarpar un día!

Por otra parte, el poeta manifiesta que «apenas si sale de su calle Las Heras», poniendo de relieve una vez más la constante búsqueda de sosiego para poder escribir.

Una nueva arboleda americana

Al comienzo de cada capítulo del segundo libro de *La arboleda perdida,* Alberti va señalando las etapas de elaboración de esta obra, que sólo complementará en 1959[25].

Por fin, este segundo libro de *La arboleda perdida* comenzado ¿hace ya cuánto tiempo?, alcanzó su final. Tuvo que ser un editor y amigo, Jacobo Muchnik, hoy escondido tras la «f» de la casa editoria que lo publica, quien con su notable tesón lograse que lo terminara, y aquí está...[26]

Habla luego de «innumerables blancos, que no son, de ninguna manera, olvidos» y de la posibilidad de completarlos en una próxima edición, ya en España o todavía en la Argentina.

Paralelo al dato cronológico que introduce cada capítulo, surge el ambiente hogareño en que el poeta lo escribe, y que permite al lector seguir su itinerario por tierras argentinas.

[22] Id. *p. 123.*

[23] *De Atilio Rossi, excelente pintor y dibujante, habla elogiosamente María Teresa León.* Memoria de la melancolía, *p. 216.*

[24] *E. de Zuleta. «Rafael Alberti» en* Cinco poetas españoles. *Madrid, Gredos, 1971, p. 384.*

[25] *Alberti escribió en la Argentina «el final de la primera parte y toda la segunda» de su primer tomo de* Memorias. La arboleda perdida I, *p. 319.*
Comenzó el segundo libro en Bs. As. el 18-11-1954 a los 51 años. Id. *p. 97.*

[26] Id. *p. 319.*



Sabe así que Alberti reanuda *La arboleda* en su «cercado jardincillo de la calle Las Heras»[27] y que recupera sucesivamente «el olvidado hilo» en la Quinta del Mayor Loco[28], en casa de los Dujovne en Castelar[29] y en la nueva casa de la calle Pueyrredón sobre los bellos árboles de la Plaza Francia, el río inmenso, al fondo»[30].

Y el largo colofón del libro, dedicado a la descripción de «una nueva arboleda, no como aquella realmente perdida de su infancia andaluza» que hicieron construir en los bosques de Castelar, cercanos a Buenos Aires. Desde allí, la despedida plena de nostalgia:

> Fulge el cielo un azul casi gaditano.
> Sobre mi Arboleda argentina pasa,
> tranquilo, el Sol, con el que envío un
> saludo ideal a aquella otra tan lejana
> y perdida de mi niñez[31]

En estos refugios argentinos, así como en el que encuentra en su casa *La Gallarda* en costas uruguayas, Alberti escribe y dibuja sin descanso todo aquello que constituirá su enorme producción en la Argentina.

En el mundo de los libros

Pero todo lo solucionó una persona que nos esperaba en el puerto: nuestro grande y generoso Gonzalo Losada, un nuevo editor, lleno de genio e iniciativa, un verdadero adelantado, quien resolvió nuestra incierta situación...
R. Alberti[32]

María Teresa León también expresa su agradecimiento a este editor, a quien «sienten cómplice de su existencia argentina», ya que los convenció para que permanecieran en Buenos Aires, comprometiéndose a publicar sus libros[33], tarea que emprende de inmediato, como lo recuerda Rafael[34].

Losada, de ideas republicanas, había sido gerente de Espasa Calpe hasta la guerra y fundó su propia editorial en 1938, junto con Guillermo de Torre y el dibujante Atilio Rossi[35].

[27] Id. *pp. 97 a 137. También hay referencias a esta casa en M. T. León,* Memoria de la melancolía, *p. 215, como así también a un departamento anterior, cedido por Victoria Ocampo,* Id. *p. 15.*
[28] Id. *p. 133, y* Memoria de la melancolía, *p. 217.*
[29] Id. *pp. 159 y 195.*
[30] Id. *p. 263.*
[31] Id. *p. 324 y* La arboleda perdida II, *p. 132.*

[32] La arboleda perdida II, *p. 108.*

[33] Memoria de la melancolía, *p. 216.*

[34] *Explica Alberti: «El me contrató enseguida mi nuevo libro,* Entre el clavel y la espada *que yo había empezado a escribir en Francia durante mis desveladas noches como locutor de la radio París-Mondial. Nos pagó durante varios meses los derechos del libro, como también el resto que me debía por mi* Antología poética *publicada unos meses antes».* La arboleda perdida II, *p. 108.*

En Examen de un cuaderno *relata que regaló el manuscrito de* Entre el clavel y la espada *a su amigo Rafael de Penagos en Buenos Aires, en 1953.* La arboleda perdida III, El País, *21-5-1989. En este libro, dedica el poema «Metamorfosis del clavel» al escritor Ricardo Molinari. También hay referencias en* La arboleda perdida II, *p. 103.*

[35] Id. *p. 108 y León M. T.* Memoria de la melancolía, *p. 216 recuerda a Losada y a sus colaboradores, Atilio Rossi, Francisco Romero, Felipe Jiménez de Asúa y Guillermo de Torre.*

Allí se edita casi toda la obra de Alberti, tanto la producida en la Argentina, como la anteriormente publicada en España. El catálogo registra no sólo su poesía, sino también sus obras en prosa, su teatro y las traducciones hechas en colaboración con María Teresa León[36]. A la primera edición de su *Poesía*, seguirá la de *Entre el clavel y la espada*, obra poética que había comenzado a escribir en Francia y que abre la etapa conocida por la crítica como «poesía del exilio». El libro recoge, entre otros, poemas más tarde tan populares como «Se equivocó la paloma...» que Eduardo González Lanuza elogia en el largo análisis que dedica al libro en la revista *Sur*[37]. Alberti, en textos posteriores, recordará que el músico argentino Carlos Guastavino fue el primero en convertir el poema en pieza de concierto y que el coro de los hermanos Carrillo, de Santiago del Estero, «la repitió, sólo a voces, con gran éxito, pasando enseguida a ser repertorio de radio»[38].

En otros apartados de este trabajo, hago referencia a muchos de los títulos de Alberti editados por Losada en distintas colecciones. Sin embargo, quiero destacar su monografía dedicada a María del Carmen Portela (1956), la edición de *A la pintura* (1948), la de sus *Poesías Completas* en formato mayor (1961); y entre las ediciones para bibliófilos la magnífica de *Sobre los ángeles* (1962), con diez grabados en madera de Luis Seoane.

En los talleres del cuidadoso impresor de la editorial, don Bartolomé Chiesino, se organizó el almuerzo en homenaje a Juan Ramón Jiménez, con motivo de su visita a Buenos Aires, en 1948, varias veces comentada por Alberti[39].

Chiesino conserva la fotografía de aquel acontecimiento, que gentilmente prestó para la reproducción y muestra además, con orgullo, una liricografía, obsequiada por Alberti quien por entonces, empezaba a crearlas:

> Fue allí, también en la Argentina, al acabarse en 1945 la segunda guerra mundial, donde volví plenamente al signo, es decir, a la alianza, a la unión del signo y la palabra creando, al principio, lo que llamé liricografías, y a partir de ahí entré plenamente en el grabado[40].

Muy activa fue también la participación del poeta en la editorial Pleamar, fundada en 1941 por otro exiliado, Manuel Hurtado de Mendoza. En ella dirigió Alberti la colección «Mirto», de cuidada presentación, en la que se publicaron bellas series de poesía española de diferentes épocas. Inician la colección la de Fray Luis de León, Garcilaso y Góngora, así como dos volúmenes de *Eglogas y fábulas castellanas*, con prólogo del propio Alberti. La colección incluirá también la *Obra poética* de Antonio Machado y las *Rimas* de Bécquer, con dibujos originales, un poema de Alberti y un texto en prosa de Juan Ramón Jiménez. Otra edición memorable, dentro de la misma colección, fue la de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez, que reúne los poemas escritos durante su viaje a Buenos Aires en 1948 y que fueron publicados en versión bilingüe, traducidos al francés por el poeta argentino Lisandro Z. D. Galtier (1949).

En la colección «El ceibo y la encina» de la misma editorial, Alberti escribe el prólogo a *Pepita Jiménez*, de Valera.

[36] *El catálogo Losada (1938-1968) registra obras de R. Alberti en las siguientes colecciones: Biblioteca Clásica y Contemporánea (8 títulos), Novelistas de nuestra época (una trad. en col. con M. T. León), Poetas de ayer y de hoy (8 títulos), Gran Teatro del Mundo (2 vols.). Cumbre:* Poesías completas *(1961). Arte: obras especiales: R. Alberti y otros,* Soldi *Monografías, serie americana:* María Carmen Portela *(1956) Ediciones para bibliófilos:* Sobre los Ángeles *(1962).*

[37] *«Entre el clavel y la espada» en* Sur *nº. 86, nov. 1941, pp. 71 a 76. Este poeta fue también el autor del «Homenaje a Rafael Alberti» en* Sur *con motivo de sus 60 años (Zuleta, op. cit., p. 281), así como del libro* Alberti, antología y estudio *Bs. As., E.C.A., 1965. Rafael recuerda que años después, él le dedicó los tercetos italianizantes «yo soy un hombre de la madrugada», escritos en la Argentina.* La arboleda perdida II, *p. 129 y 342.*

[38] La arboleda perdida II, *p. 105.*

[39] La arboleda perdida II, *p. 125 y ss.*

[40] *Alberti, R.* La palabra y el signo *p. 20 (ver nota 2). Con relación a su libro* A la pintura *y a sus liricografías, ver también* La arboleda perdida II, *p. 77. Alberti se autodenomina «autor de poesía viva». Sobre el tema, León, M. T.,* Memoria de la melancolía, *p. 94.*



Otras obras de Alberti son publicadas por diferentes editoriales argentinas. Por ejemplo, su libro de poemas *¡Eh, los toros!* (1942) con grabados de Seoane, es editado por Emecé y escribe la introducción para la primera edición de *El rayo que no cesa,* de Miguel Hernández, hecha por Schapire. Y en los Clásicos Jackson, cuyo director es Alfonso Reyes.

La editorial Bajel le publica *De un momento a otro,* seguido de su *Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos (vida bilingüe de un refugiado español en Francia).*

Alberti en las revistas literarias

Emilia de Zuleta ha indagado en un valioso estudio crítico la presencia de las letras españolas en la Argentina, a través del análisis exhaustivo de conocidas publicaciones literarias de Buenos Aires en la primera mitad del siglo[41].

En la mayoría de estas revistas, la presencia de Alberti es constante; no sólo como poeta, sino también como prosista, crítico literario y traductor.

Para dar una idea aproximada de la intensa labor desarrollada por Alberti en el campo del periodismo literario, señalaremos algunas de sus colaboraciones que aparecen detalladamente comentadas en la obra de Zuleta.

En *Nosotros,* Alberti publica fragmentos de *La arboleda perdida* (1941), como ya lo había hecho el año anterior en la prestigiosa revista de Victoria Ocampo *Sur*[42]. En esta última además escribirá en la década del 40 muchos poemas que aparecerán agrupados en sus libros, reseñas de obras de diferentes autores «y una maravillosa semblanza de Jules Supervielle en ocasión de su muerte»[43]. Zuleta destaca el magnífico comentario de Alberti sobre *Poeta en Nueva York* de García Lorca[44], así como la traducción de la *Farsa del licenciado Pathelin* con breve introducción albertiana.

A este último hecho hacía referencia hace pocos meses el poeta, al recordar su exilio parisino:

> En los largos espacios que mediaban entre los noticiosos, me entretuve en traducir *La farsa del licenciado Pathelin,* farsa medieval, que publiqué en la revista argentina *Sur* y que tuvo la suerte de ser representada por las jóvenes compañías teatrales de la Argentina y Chile»[45].

En *Los anales de Buenos Aires,* revista de artes y letras dirigida por Jorge Luis Borges, Alberti publica *Renoir* (1946) poema que incluirá en su libro *A la pintura*[46] y participa en el homenaje a Juan Ramón Jiménez, publicado en el último número de la revista con «Retorno de una tarde de Juan Ramón»[47].

Alberti colaboró también en revistas literarias fundadas por otros exiliados españoles residentes en la Argentina.

De mar a mar (1942) encabezada por Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja, cuenta con un numeroso grupo de colaboradores, entre los que figura Alberti desde el primer número, homenaje a Miguel Hernández con motivo de su muerte. Allí publica la pri-

[41] Relaciones literarias entre España y la Argentina *(ver nota 13).*

[42] Id. *p. 53. E. de Zuleta destaca que esta es la única contribución de Alberti a la revista* Nosotros. *Sobre sus colaboraciones en* Sur, id. *pp. 130 y 131.*

[43] Id. *p. 131.*

[44] Id. *p. 131.*

[45] *R. Alberti en «Examen de un cuaderno», artículo citado en nota 34. En* Correo Literario *se comenta el estreno de esta obra por el teatro experimental* La nueva comedia *en mayo de 1944, y también una nueva representación por el teatro experimental de Bellas Artes.*

[46] *E. de Zuleta,* op. cit., *p. 226.*

[47] Id. *pp. 229 y 230.*

mera parte de su «Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte de un poeta» que formará parte de su libro *Pleamar*[48].

También en *De mar a mar*, Alberti publica la traducción de dos poemas de Jules Supervielle[49].

En *Correo literario* (1945), revista quincenal dirigida por Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane y que reúne valiosos trabajos de escritores de muy variadas procedencias, la presencia de Alberti es constante. En la revista se comenta la aparición de *Pleamar* y la representación de *El adefesio*[50].

Muy conocido es el interés de Rafael Alberti por el cine[51] y sus poemas dedicados a famosos personajes. En 1945 colabora con María Teresa León en el guión de *La dama duende* película que, sobre el texto de Calderón, dirige Luis Saslavsky y en la que participan numerosos exiliados[52]. A su protagonista, conocida actriz argentina de la época, Alberti dedica el poema «A Delia Duende Garcés», que publica en *Correo Literario* con una fotografía de José Suárez[53].

Entre otros, hay dos poemas de su «Invitación a un viaje sonoro» dedicados a Paco Aguilar[54].

En *Cabalgata* (1946) dirigida por Joan Merli Pahissa, conocido editor y crítico catalán, Alberti publica «A Rembrandt», poema que incluye en su libro *A la pintura*, así como «Habla Rafael Alberti», entrevista en la que comenta que está escribiendo su obra dramática *La Gallarda*, y opina también sobre otros poetas españoles[55].

América es una gran barrera para mirar a los toros[56]

Durante la guerra, el Semanario *España Republicana* del Centro Republicano Español de Buenos Aires, había publicado numerosos poemas de Alberti, como «Madrid, capital de la Gloria» en el número especial de octubre de 1938[57] y «Defensa de Ma-

[48] Id. *pp. 167 y 168.*

[49] Id. *p. 173.*

[50] Id. *p. 201 y nota 6 del presente trabajo. Asimismo, Alberti se refiere a esta representación en* La arboleda perdida II, *pp. 201, 202, 279:* La palabra y el signo, *p. 20.*

[51] *«Yo nací, respetadme, con el cine» (R. Alberti). Entre otros muchos textos,* La arboleda perdida I, *pp. 234, 299.* La arboleda perdida, *pp. 308 y 309.*

[52] *Alberti, R. Prólogo a* Memoria de la melancolía, *Madrid, Círculo de Lectores, 1987, p. III. Domingo Di Núbila en su* Historia del cine argentino, *señala que «tuvo tal significación política dentro del núcleo de exiliados que el Gobierno español prohibió su exhibición en la Península», E. de Zuleta,* op. cit., *p. 200.*

[53] Correo Literario *nº. 40.*

[54] *E. de Zuleta* op. cit., *p. 193 «Dos poemas para un concierto de laúd». A Paco Aguilar, eximio laudista para quien Alberti compuso la obra y que lo acompañó en su visita a Manuel de Falla, hace elogiosa referencia Alberti en* La arboleda perdida II, *pp. 143, 144, 147. Más detalles sobre esta visita, así como sobre la correspondencia Falla-Alberti y la publicación en* La Nación *de «Una cantata sumergida», pueden verse en Persia, Jorge de* Los últimos años de Manuel de Falla, *Madrid, SGAE, 1989, pp. 192 y 193.*

[55] *E. de Zuleta,* op. cit., *p. 214.*

[56] *Alberti, R.* Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.

[57] España Republicana, *nº. 442, Bs. As., 22-10-1938.*

drid» en diciembre del mismo año, a los que seguirán otros durante el año siguiente.

El periódico anuncia la llegada de Alberti y María Teresa León[58] y, a partir de ese momento, ambos serán colaboradores asiduos del mismo. «Toro de España»[59] aparece en abril de ese año y en mayo se recomienda la poesía de Alberti en la sección «Libros para los leales».

Asimismo, se comenta elogiosamente la conferencia dictada en Córdoba por Rafael con el título «García Lorca, poeta y amigo»[60].

Ya en Buenos Aires, Alberti dicta conferencias en los cursos organizados por el centro. El ciclo de septiembre de 1941, por ejemplo, es inaugurado con la que el poeta titula «El poeta en la España de 1931» y que luego será publicada por el centro como uno de sus Cuadernos de Cultura Española, al igual que su selección del *Romancero General de la Guerra Española*[61].

Entre 1941 y 1943 *España Republicana* va publicando toda la serie «Cómo conocí a...» y el resto de los textos que luego el autor reunirá en su libro *Imagen primera de...*[62].

En septiembre de 1941 el periódico anuncia la aparición de una nueva publicación, *Noticias Gráficas*, citando a Alberti como uno de sus colaboradores.

Las reseñas y comentarios de los libros que el poeta va publicando durante la década son frecuentes en *España Republicana* y todos ellos figuran en el catálogo de la exposición «Obras de Intelectuales Españoles en el exilio - diez años de labor en la Argentina», que organiza el Centro Republicano con la cooperación de la Asociación de Intelectuales Demócratas de España[63].

¡Pueblos libres! ¿Y España?

La preocupación de Alberti por los acontecimientos políticos de España se pone de manifiesto continuamente, tanto en su obra como en múltiples conferencias y declaraciones a la prensa.

Un fragmento de su «¡Pueblos libres! ¿Y España?», por ejemplo, encabeza *Imágenes de España*, álbum de fotografías de José Sandelmann y José Suárez, publicado por la Comisión de Ayuda al Español Demócrata, que presidía María Luisa Navarro de Luzuriaga[64].

A una encuesta realizada por el diario *Crítica* en 1943 entre los intelectuales españoles exiliados con motivo de la firma de la Carta del Atlántico, responde Rafael Alberti. Transcribimos una de sus intervenciones:

Periodista: ¿Cómo deben colaborar los españoles fuera de España a restaurar los derechos humanos del pueblo español dentro de la Madre Patria?

R. Alberti: Dando al mundo el ejemplo de saber unirse, como supieron hacerlo en la hora de la sangre y de la muerte: borrando diferencias indignas de ser ventiladas fuera de nuestro suelo[65].

[58] Id. *9-III-1940.*

[59] *Este poema figura también manuscrito por Alberti en un álbum personal de Josefina Ossorio Florit, hija del embajador de la República en Buenos Aires, durante la guerra, D. Ángel Ossorio Gallardo. «Toro de España» figura sobre una fotografía del álbum que corresponde a Cádiz.*

[60] España Republicana, *sept. 1940. A esta conferencia alude Alberti en una entrevista concedida en Roma a la revista* Crisis *(1971). En sus memorias, comenta que él sugirió ese mismo título al libro que, sobre los textos albertianos de F. G. Lorca escribió García Montero.* La arboleda perdida II, *p. 268.*

[61] *En* España Republicana *se transcribe el final de la conferencia (28-IX-1940). Los Cuadernos de Cultura Española se editaban con el sello del Patronato Hispano-Argentino de Cultura.*

Alberti, R.: El poeta en la España de 1931. *Bs. As., PHAC, 1943.*

———: Romancero General de la Guerra Española *(Selección y Prólogo de...) con seis dibujos de Gori Muñoz Bs. As. PHAC, 1944.*

[62] *Buenos Aires, Losada, 1945.*

[63] *Exposición realizada en los Salones del Centro Republicano Español, en 1950.*

[64] *Editado por la U.S.I.N. en América Latina, Buenos Aires, 1946.*

[65] Crítica, *Buenos Aires, 3-9-1943.*

En la revista *Cursos y conferencias* del Colegio Libre de Estudios Superiores, se publican las de un ciclo dedicado a Galdós en mayo-junio de 1943. Entre ellas, figura la de Alberti titulada *Un episodio nacional: Gerona*, en la que el texto galdosiano es evocado desde la perspectiva de la guerra aún reciente:

> Para los que por desgracia y fortuna hemos vivido el sitio de una ciudad, durante todas sus fases, en medio de una guerra profundamente popular y de independencia como lo fue también la que sostuvimos los republicanos de España desde julio de 1936 hasta marzo de 1939, los *Episodios Nacionales* de Galdós tenían que volver con ímpetu a nosotros...[66]

Sus declaraciones a favor de la libertad de España y de los españoles se multiplican en los distintos medios de difusión argentinos. A título de ejemplo final, quiero citar la "Carta a Marcos Ana", escrita por Rafael Alberti y María Teresa León, en el número homenaje dedicado al poeta con motivo de su liberación por la revista *Amistad*. En ella manifiestan: «Durante años (...) hemos tendido la mano para detener a los que parecían tener prisa en olvidar. No, no podemos hacerlo, porque nuestra razón está en nuestra paciencia»[67].

Por fin, y ante la difícil situación política del país, que sólo habían abandonado esporádicamente[68], Rafael y María Teresa deciden partir hacia Italia en 1963, después de «tantos años de creación literaria, de nostalgia española, de luchar por aquellos que continuaban en las cárceles del régimen, de ilusionada incorporación al proceso democrático argentino»[69].

Alberti, se despide «con mucho más pesar que alegría en el corazón»:

> Adiós, Buenos Aires, en donde publiqué más de veinte volúmenes de poesía, estrené obras teatrales, volví a ser pintor celebrando innumerables exposiciones, recorrí toda la república, dictando conferencias[70].

El poeta se habrá marchado «con ríos y caballos en sus ojos»[71] y en Argentina quedará para siempre el eco de su presencia, tanto en la voz de nuevos poetas como en cada uno de los magníficos títulos por él publicados.

María Teresa Pochat

[66] Cursos y conferencias *nº 139-141. Bs. As., oct.-dic. 1943.*

[67] Amistad, *nº. 16, Buenos Aires, julio 1962, p. 4.*

[68] *Durante 19 años sólo pudieron viajar a su casa de Punta del Este (Uruguay)* La arboleda perdida II, *p. 163. Luego, harán un viaje a los países del Este, del cual queda eco en «La primavera de los pueblos» (recogido en sus* Obras Completas).

[69] La arboleda perdida II, *p. 164.*

[70] *Ver nota anterior.*

[71] *«Canción 17».* Baladas y Canciones del Paraná.

Mis encuentros con Rafael

El sol dividía en dos la calle Monserrato. Roma respiraba pesadamente aquel mediodía de agosto de 1964. Ibamos a ver a María Teresa y Rafael. La noche anterior le habíamos ofrecido una función de nuestro grupo, el *Teatro latinoamericano de Roma,* con dos obras de Federico García Lorca: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* y *El retablillo de don Cristóbal.* Rafael había pronunciado un discurso lleno de risas, y nosotros le entregamos un ramo de flores y el disco que contenía una canción de despedida al recientemente asesinado Julián Grimau. La función terminó con el canto de *¡Ay, Carmela!,* y en el «foyer» del teatro Rafael nos actuó su poema escénico del vendedor de empanadas. Había sido una noche perfecta.

Nuestro grupo teatral estaba formado por dos argentinas, dos venezolanos, un puertorriqueño y un mexicano. Hacíamos nuestras presentaciones en el viejo teatro Goldoni, muy cerca de Piazza Navona. Como era lógico, la vida del grupo fue corta e intensa, y Rafael nos dio uno de los mejores momentos de nuestra breve historia.

María Teresa abrió la puerta con una sonrisa que iluminó el pasillo. Rafael, que acababa de operarse la papada en un sanatorio rumano, nos invitó a pasar y, con alegría infantil, nos mostró su nueva cara: era una recuperación del perfil de patricio romano que la traidora grasa había ocultado cuando se le acumuló bajo la barbilla.

Hablamos de teatro, de Federico, de Argentina, de España, de su llegada a Roma, de sus proyectos relacionados con *La lozana andaluza,* de su viaje a Rumania y de su admiración por Tudor Arghezi. En aquella época Rafael hablaba, sobre todo, de las gentes a quienes admiraba. Sus entusiasmos eran explosivos y tenía abiertas de par en par las puertas del deslumbramiento. Ahora, leyendo los artículos que publica en España, me percato de su intocado deseo de vivir, de su amor por los «alimentos terrestres». Mucha agua ha pasado bajo sus puentes; se ha muerto María Teresa, pero la alegría lo visita todas las mañanas cuando abre su balcón a los pájaros de la nueva primavera de Madrid.

Rumania ocupó casi todo este primer encuentro. Hablamos de sus grandes novelistas: Sadoveanu, Rebreanu, los Petrescu, de Ion Luca Caragiale y de su pieza teatral *La carta perdida*; de sus poetas: Eminescu, Blaga, Jebeleanu, María Banus, Arghezi, Beniuc; de los paisajes nevados de los Cárpatos, del otoño en Cluj, de los contunden-

tes platos de «mamaliga» con «mititei» y, sobre todo, de la presencia de lo latino en ese país balcánico cantado por Ovidio, el exiliado.

Rafael escuchaba, interrogaba y conducía con mano firme y serena los rumbos de la conversación. En su cara se reflejaban el gozo de la memoria y de los intercambios espirituales.

Ya en la puerta nos dijo que su casa y su corazón estaban abiertos para nosotros. María Teresa nos detuvo un ratito para hacernos preguntas sobre nuestras vidas en Roma. A María Teresa le gustaba la gente. Su alma era acogedora, y tenía un cálido y genuino interés por las vidas de las personas que entraban en sus terrenos.

Ya en la calle nos miramos los unos a los otros y compartimos nuestras expresiones de gusto. Le habíamos quitado a la vida unas horas de felicidad. Rafael y María Teresa nos dejaban la sensación de haber pasado por una casa permanentemente visitada por la alegría, la inteligencia y la forma más exigente de la bondad, esa que se aparta de la cortesía formal y del intercambio de bobadas y de lugares comunes. Ese era el dato esencial de nuestro encuentro con Rafael: una milagrosa escapatoria del lugar común, una aproximación al mundo siempre nuevo de las ideas originales, de los hallazgos de lenguaje, de la ironía y el humor que descubren la cara oculta de la realidad.

Regresé a casa pensando en el encuentro con un poeta al que conocí muchos años antes, a través de la lectura de su obra. Era un muchacho cuando llegó a mis manos su *Marinero en tierra*, libro que leí con devoción y regocijo. Por unos poemas titulados *El niño y el mar*, me dieron un premio en una pequeña ciudad de Michoacán. Si se me apura, me vería obligado a reconocer que esos poemas eran una especie de plagio de *Marinero en tierra*, pero, y esto sea dicho en mi descargo, un plagio inconciente, producto de las muchas lecturas del libro con el que Rafael ganó, en sus mocedades, el premio nacional de literatura. Mis poemas eran, sin duda, diferentes e inferiores, pero habían recibido de su modelo una parte mínima de la gracia marinera, que es la esencia de esa primera poesía de Rafael. Su libro me había descubierto el mar. Yo era gente de tierra adentro, de paisajes secos y siempre ansiosos de lluvia.

El haber hablado con ese poeta conocido en los primeros años de la juventud, me había cortado el aliento. Había pensado decirle muchas cosas, hacerle preguntas, pero la emoción me cerró la boca y, para mi fortuna, me permitió escuchar todo lo que decía.

Muy pronto la casa de Rafael y María Teresa se convirtió en un lugar de encuentro. Ahí conocimos a Miguel Otero Silva, a Toño Salazar, a Miguel Angel Asturias. Cuando un escritor español o iberoamericano pasaba por Roma, generalmente iba a casa de Rafael, y en ella encontraba siempre la mano amiga y la palabra del poeta y pintor. Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, Elvio Romero, son algunos de los visitantes que recuerdo de momento.

Rafael tiene una memoria prodigiosa para la poesía. Con él se confirma el principio de que la poesía amada se queda firmemente impresa en nuestra memoria. Pasamos tardes enteras diciendo églogas de Garcilaso; el *Cántico espiritual* de nuestro padre y maestro San Juan de la Cruz; poemas de Santa Teresa y Fray Luis de León; sonetos



de Quevedo, *Las soledades* de Góngora, rimas de Bécquer, poemas de Machado, García Lorca, Miguel Hernández, Vallejo, Neruda, Nervo, Darío y Juan Ramón. Rafael tenía muchas fidelidades que nosotros compartíamos y sabía, al igual que Gorostiza que «sucede a veces que así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz».

Para el sepelio de Palmiro Togliatti salimos de casa de Rafael. No hablamos de política, ni tan siquiera analizamos afinidades o diferencias ideológicas. Fuimos a enterrar a uno de los hombres fundamentales en la creación de la atmósfera espiritual de nuestro siglo, a despedir a un líder popular y a un utopista. Valga este hecho para recordar la tolerancia característica del talante de Rafael. Así como otros esgrimen certezas, Alberti mantiene sus ideas, alimenta sus dudas y respeta las ideas y las dudas de los otros. Aún ahora que lo veo tan festejado y homenajeado por sus paisanos, tengo la impresión de que conserva inalterada su afición por las cabriolas del cine mudo, su costumbre de romper los momentos de solemnidad asfixiante con un guiño que es, a la vez, petición de disculpas y muestra de que, a pesar de tantas condecoraciones y preseas, aún está viva la voluntad de no sentirse demasiado importante. No olvidemos que, en último análisis, el humorismo es lo único realmente serio.

Tratando y leyendo a Rafael llegué a una serie de reflexiones (nunca conclusiones) que, con el paso del tiempo he ido afinando y, en muchos aspectos, confirmando. Pienso que el rasgo esencial de su poesía es la luminosidad (este hallazgo me pone al borde del derrame cerebral). Muchos han visto lo mismo y hay una gran cantidad de ensayos y comentarios sobre este tema, pero vale la pena insistir en el hecho de que Rafael, como poeta, es un buscador de la luz. Aún en *Sobre los ángeles*, su libro más grave y reflexivo, hay una intensidad lírica que proviene de su amor por las diversas tonalidades de la luz. Hace unos años, visitando el Puerto de Santa María, comprendí las razones por las que la luz juega un papel tan importante en la poesía de Alberti. Eran las dos de la tarde y estábamos detenidos frente a una tapia encalada a la que la luz del sol hacía totalmente cegadora. Cerré los ojos y la sensación de blancura siguió fija en la retina. Todo lo ocupaba la luz. El mundo era algo iluminado por todos los soles de todos los días. Esta sensación sólo la he tenido en esa zona de Andalucía y en las islas griegas.

Es Rafael un poeta solar, un enamorado de todo lo luminoso. Esto explica muchas de sus actitudes, sobre todo su amor por una utopía basada en la candorosa confianza en las virtudes humanas.

Por otra parte, en la poesía de Rafael los colores ocupan un lugar de primordial importancia y se corresponden con sensaciones, vivencias y hasta premoniciones. Todos ellos tienen un significado, y sus valores pictóricos encuentran su correspondencia en las palabras poéticas. *A la pintura* es un libro que establece las estrechas relaciones entre la pintura y la poesía, pero es, sobre todo, una declaración de amor por los colores y, por lo tanto, una reconciliación con la vida. El entusiasmo de Rafael no es bobalicón, es heroico, pues ha sido puesto muchas veces a prueba. Con el paso del tiempo ha crecido y se ha hecho, a la vez, sólido y ágil (todos los unamunianos

debemos cultivar la afición por las paradojas, siempre más precisas que las definiciones). Por eso Rafael, poeta de la luz y los colores es, también, un poeta de los ángeles, esos seres de la estética cristiana que nada saben de fatigas y desencantos, que conservan su sonrisa beatífica en medio de las terribles batallas, las crueles desilusiones y las asfixiantes cotidianidades. Todo menos el aburrimiento. Ya Baudelaire nos decía que el demonio es el tedio.

En 1964 se celebró en Génova un congreso de escritores en lengua española. Lo organizó Miguel Angel Asturias y lo presidió Carlos Pellicer. Alberti asistió y se divirtió como un niño en las reuniones más solemnes, esas en las que los críticos fingían hablar sobre los escritores cuando lo que hacían, en realidad, era hablar de ellos mismos y dejar sentada inapelablemente su importancia suprema.

Asturias pasaba, como de costumbre, por problemas económicos, y un jesuita de apellido Arpa (viéndolo y escuchándolo uno tenía la tentación de aceptar sin crítica todos los extremos de la «leyenda negra»), y un comerciante genovés disfrazado de antropólogo caritativo con los inditos, de apellido Segala, utilizaron sus servicios para armar el tinglado que, a la postre, no tuvo mayor trascendencia. En el proyecto estaban involucrados Génova, Colón, el descubrimiento de América y otras fanfarrias renacentistas, pero el apoyo de la democracia cristiana fue tan pobretón que todo acabó en algún banquetillo, una declaración pomposa y paseos por la ilustre cornisa genovesa.

Asturias era un hombre buenísimo y es ahora un escritor injustamente relegado. Su *El Señor presidente* es una novela de rara perfección lírica, y su refinamiento es un paradigma de las mejores virtudes del mestizo americano. Alberti luchó por ayudarlo, liberándolo de las caridades genovesas. Lo logró, y Asturias se fue a Roma donde encontró una mejor manera de sobrevivir, hasta que el Premio Nobel y la embajada de Guatemala en París lo sacaron definitivamente de apuros. No sé cuántos días dedicó Rafael para conseguir la ayuda necesitada por su amigo, pero sin duda batalló mucho más de lo que batallaba por ayudarse a sí mismo. Su generosidad es tan intensa como la luz que emana de sus poemas. No hay en ella impostaciones de ninguna especie. Es una proyección de su ser, una segunda naturaleza.

Muchos años después, ya en España, volví a encontrarme con Rafael. De estos encuentros en la península es poco lo que puedo decir. Alberti se había convertido en un personaje ocupadísimo y en un favorito de los homenajeadores. Y estaba bien que así fuera. Tenía ocupaciones en las que creía y era merecedor de esos y más homenajes. Afortunadamente, tantas consagraciones no lograban petrificarlo; nunca tomó la pose estatuaria típica de los poetas mayores profusamente ensalzados. Conservaba su amor por la cabriola, su natural inclinación a esa insigne forma de lo bufonesco que capacita al hombre para decir las verdades más rotundas y preservar la sana burla de sí mismo, esa que obligó a decir a Rafael: «Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos».

En 1981 organizamos, en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, un curso de poesía calificado por los administradores universitarios de absolutamente margi-

nal. Fue una especie de actividad suntuaria perteneciente al anecdotario pintoresco de ese verano académico. Leímos poemas de Machado, Cernuda, Vallejo, Neruda, López Velarde, Huidobro y Gabriela Mistral. Rafael se vio acosado por los periodistas —algunos de ellos sumamente agresivos e insidiosos— y jugueteó, vestido con una camisa multicolor, por los pasillos del Palacio de la Magdalena. El pomposo rector de la universidad veraniega le ofreció una cena en la que le perdonó la vida y, de paso, le recetó un sermón pedante y paternalista sobre los errores cometidos por los comunistas en la guerra civil española (afortunadamente no se dio cuenta de que los retruécanos de Rafael lo estaban convirtiendo en un burlador burlado). Los administradores nos alojaron en las habitaciones que habían pertenecido a dos infantas. Esto dio pie para que Rafael se acordara de aquella copla andaluza que dice: «la infanta doña Eulalia...», etc. La dijo a las tres de la mañana de un jueves lleno de endocrinólogos y especialistas en derecho fiscal. Su voz retumbó por el palacio y al día siguiente el administrador me hizo pagar el pato, llamándome la atención por los escándalos nocturnos. Acepté la reprimenda para cubrir las espaldas del declamador de la madrugada y la fiesta siguió en paz en medio de los fiscalistas que miraban con curiosidad a un poeta vestido con camisa de turista de Oklahoma en Acapulco.

Las jornadas de Santander sirvieron para recordar a tres poetas olvidados: Domenchina, Moreno Villa y Pedro Garfias. Rafael tomó la causa de regresarlos del olvido con gran denuedo, y a raíz de estos esfuerzos se hicieron algunas revaloraciones y Garfias fue homenajeado, con buena fe y torpeza combinadas, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Unos meses más tarde fuimos a un homenaje que en honor de Rafael se celebraba en Zamora. Viajamos el homenajeado, el poeta y traductor rumano Darie Novaceanu y el que esto escribe. Nos alojaron en el parador y nuestros cuartos tenían ventanas que daban a la prodigiosa cúpula bizantina de la catedral zamorana. Al llegar nos encontramos con un ramo de flores enviado por Miguel de Unamuno. Esta fue la anécdota del viaje. Rafael se negó a admitir que la tarjeta era del director de la Caja de Ahorros local, organizadora del homenaje, y nieto del genial maestro de Salamanca. Las flores habían sido enviadas por el propio don Miguel. Así lo decretó Alberti, y así quedó sobreseído, lacrado y archivado.

Hace años que no me encuentro con Rafael, pero sigo sus pasos y sus arboledas. Lo veo en vía Monserrato, en vía Garibaldi, en Antícoli, Madrid, Cádiz, Santander, Zamora... Sigue viajando con su pata coja como la de un periquito veracruzano; sigue dibujando y escribe como respira. Todo lo que hace —salvo contadas excepciones provocadas por el tono sacralizador de los «mass media»— conserva el rasgo fundamental de lo albertiano: la gracia, o, para ser más claro, el «ángel», esa cualidad del espíritu andaluz sobre la que teorizó otro ser lleno de gracia, Federico García Lorca.

La poesía de Rafael está tocada por la gracia. No estoy hablando de gracejo, pues hay una diferencia radical entre las dos actitudes. La gracia emana del espíritu, el gracejo es obra de la malicia formal. Por eso los temas de Alberti pertenecen al mun-

do de la gracia natural: paisajes, fiestas, colores, o de la gracia sobrenatural a la que pertenecen los ángeles, esas criaturas aladas que flotan con un dedo en los labios en los cuadros de Fray Angélico. Hasta en una obra sobre tiempos oscuros: *Noche de guerra en el Museo del Prado*, la gracia encuentra una rendija para colarse e iluminar lo tenebroso del momento.

La gracia de Rafael está en los temas, pero, sobre todo, en las palabras y sus combinaciones. Esto se debe, en buena parte, a su fidelidad a la tradición popular, fidelidad de aristócrata admirador de las virtudes de la gente del pueblo. Los ritmos verbales andaluces le prestan caminos para que circule su gracia personal, y él los emprende inaugurando un mundo en cada verso. Por eso hay poco desperdicio en su obra, y aún en los momentos menos felices algo es rescatado por el ángel impalpable.

La pintura está en el fondo de esta gracia verbal que juega con colores, tonalidades y momentos de la luz:

feo de hollín y fango
¡no verte!

Antes, de nieve, áureo,
en trineo por mi alma.
Cuajados pinos. Pendientes.

Y está también el cine. Como en muchos de los miembros de su generación, el cine influyó en Alberti, especialmente el de esos cómicos que, a la larga, sin proponérselo, se han convertido en filósofos autores de teorías sobre el humor y la condicion humana.

En la poesía de Rafael están presentes Buster Keaton, Langdom y, de manera muy distinguida, ese par de candorosos y desvalidos destructores que fueron Stan Laurel y Oliver Hardy.

De mis encuentros con Rafael obtuve datos valiosos para gozar de su poesía. En su caso, la persona del escritor agrega atractivo al trabajo de creación. Muchos de sus amigos compartirán estos puntos de vista sobre su persona. He querido, simplemente, narrar algunos momentos de su vida. Lo veo en su casa romana rodeado de dibujos y diciendo en voz alta sonetos de Quevedo, esos poemas que sabe de memoria como se saben las palabras amadas.

Hugo Gutiérrez Vega

Rafael Alberti, caminante en Roma

—¿Don Rafael?

—¡Don leche! Con Rafael basta.

—Don Rafael, yo no puedo a usted tutearle, son muchas cosas...

—Bueno, pues haz lo que quieras.

—Le diré, Rafael, usted.

Ahí quedó casi el primer diálogo que mantuve con Rafael Alberti el día en que lo conocí. Yo vivía en Roma, en la Piazza del Popolo, con veintitrés gatos, un perro y una tortuga, en un estudio que daba a un jardín pensil que me alquiló una vieja sarda que, entre loca y franciscana, cuidaba de mí como de sus gatos, con ese carácter entre suficiente e impertinente que Roma da a los inmigrantes.

Era otoño del 65 cuando, después de unas medallas y unos premios en «las extemporáneas» de la época, recalé en el corazón de la ciudad, con tanto coraje, ilusiones y sacrificios como gatos pululaban en mi jardín.

Alza los hombros Roma más que nunca
cuando llega el otoño.

La Roma de aquel otoño era exactamente igual que la de hoy; Roma no cambia, cambian con desmesurada aceleración las cosas que la habitan. Los coches nacen en progresión geométrica, el turismo la sofoca y vulgariza, el Vaticano la castiga y la absuelve según el heredero de la Silla, los gatos son hoy minoría, los barrios son más canallas y la droga hace peligroso el recorrerla a deshoras.

Pero Roma se alza dorada y azul entre pinos y fuentes de finísima y exagerada ornamentación y hermosura, entre iglesias y palacios espléndidos en su decadencia. Tevere arriba, eterna y central.

Trata de no mirar sus monumentos,
caminante, si a Roma te encaminas.

Ángel Amezcueta era un huido español de los de entonces, idealista y poeta, de los «cristianos por el socialismo». El me llevó a Vía Garibaldi 88, donde María Teresa y Rafael le cambiaban el idioma a su largo exilio. Nos frecuentamos. De la admiración al mito pasé al cariño al hombre, a su ética, a sus ideas, a su cátedra.

Vía Garibaldi es una adoquinada y soleada calle trasteverina que, desde Piazzale Trilusa, sube al Gianicolo; hacia la mitad, en una acera alta, restaurada por no sé que Cassa di Risparmio, se alza graciosa y bermeja la casa número 88, residencia italiana del poeta. Tres estancias a diferente nivel, rescatadas a un antiguo convento español, con suelos de azulejos sevillanos, eran el sitio habitual de recibir de los Alberti. Un sorprendente anuncio presidía las salas: «No se hacen prólogos ni presentaciones de ningún tipo.»

Bibliotecas repletas de volúmenes y correspondencias, pajaritas de Unamuno, platos de Picasso, tapices argentinos y uruguayos, cerámicas e idolillos precolombinos, recuerdos, trofeos, fotos, eran la íntima y riquísima decoración de este Parnaso donde Babucha, una gran perra de rizadas lanas y arrolladora simpatía, jugaba con una pelota hecha de una media de María Teresa, driblando y gambeteando por los sillones chinos, con la pericia felina de un «internacional carioca».

Allí conocí, en sorpresivos encuentros, a personajes universales que iban a ver a Rafael y María Teresa, con la devoción y el respeto de antiguas y trashumantes camaraderías: Vittorio Bodini, Vinicius de Moraes, Murillo Méndez, Nino Maccari, Federico Brook, Moreno Galván, José Menese, Ugo Attardi, Bruno Caruso, Carlos Barral... y un larguísimo etcétera de lecciones de ideología, poesía, antifascismo, literatura, exilio, en el magisterio y la libertad con que esta embajada española nos acogía.

Cuando me vaya de Roma,
¿quién se acordará de mí?

Era Rafael el guapo gaditano de siempre, simpático, guasón y extrovertido; entró en la ciudad por los ingredientes eternos del conocimiento: el Progreso y la Historia. No había bar, tendero, anticuario, cura, matrona, gato, muchacha, *onorevole*... que no saludara al poeta con los graciosos gestos manipulados con que los romanos se ayudan a hablar. Sus estentóreas chaquetas, sus corbatas estridentes, su amplia sonrisa, sus maliciosos guiños, contrastaban con la austera simpleza de su eterno pantalón de mono azul y su blanquísima cabellera de cónsul romano de espumas y nácares atlánticos.

Cuando una visita colmaba su paciencia, dejaba a María Teresa el lance y, con mi complicidad, se organizaba la huida. Pasear con Rafael ¡y por Roma! es la experiencia más fantástica, surreal, original, épica, histórica y desternillante que el sagaz ingenio andaluz pueda imaginar. A cada piedra, un adjetivo, a cada friso una admiración, a cada mujer un piropo, a cada madonnina un suspiro, a cada fuente un sorbo y a cada rincón su meada. Rafael cantaba a sus meadas, como si cantar al Nilo fuera; improvisaba himnos, gaudes y salmos al serpentear ambarino de su orín. Su cultura



lo llevaba desde la cresta del más exigente dirigente de confederación hidrográfica, al vate más inspirado y humilde de los bajos puentes. Sus odas eran cálidas, zaragateras, divertidas, hondas, satíricas; le he oído improvisar con la asombrosa sabiduría de sus conocimientos sobre los gatos, las azaleas, el agua y el musgo, la piedra, la rata y las basuras, el pino verde, las tetas, los Papas, las Venus de Cirene y los caballos capitolinos.

Los curas de tres en tres,
como paraguas andando del revés.

Babucha y Buco eran los animales más próximos «a cà Rafael». La primera era parte de la familia; el segundo «er piú» de los tejados que lindaban a la ventana trasera de la casa. Buco comandaba una reata escuálida y hambrienta de gatos que a horas fijas se aproximaban a los Alberti a recoger el sustento que éstos puntualmente le organizaban. Buco era moderador y árbitro del festín.

El amor de Rafael por los animales, su aproximación y estudio de sus mundos poéticos y estéticos, llevó al poeta a composiciones perlas de la poesía española; su experiencia sudamericana endulzó, iluminó y extendió el taurino horizonte gramatical que los andaluces sufrimos por nacencia.

Cuando la palabra «ecológico» era sólo un adjetivo, un bello cartel suyo avisando a los pájaros que en su emigración no atravesaran Italia, se hizo célebre por aquellos años.

Asistí en el Instituo Italo-latinoamericano de Roma a su conferencia *Un poeta español en Río de la Plata,* de 1969. Rafael habló de las costas de Venezuela, de Orán y las Canarias, del mar de trigos y caballos, de álamos carolinos, del gallo, del toro y la hierba, de la paloma equivocada, del río y sus rumores, del blanco de la cal y pleamares, de gorjeos, ritmos y cacofonías, de relinchos, vuelos y estampidas.

De pronto Rafael detuvo su palabra, cerró los pliegos y, candencioso, se dirigió al público.

—Habrán notado ustedes que no hablo de los perros. Es que los perros pertenecen al reino de los ángeles.

Tú no has llegado a Roma para soñar. Los sueños
se quedaron tan lejos, que ya ni los divisas.

Roma acabó también con el interrumpido amor que por la pintura sintió siempre Rafael. Su amistad con el grabador sardo Renzo Romero lo llevó a ahondar en las sofisticadísimas y alquímicas técnicas del grabado; aprendió todo y lo hizo todo. Su obra personalísima recoge el arabesco exacto de su pulso, el ángel de su aire gaditano, la austeridad de medios de la Escuela de Madrid y sus amigos y el conocimiento profundo que de la pintura tiene. Sus plomos golpeados, arañados, agredidos, difuminados y heridos son —en mi opinión—, presencia y resumen de lo que antes glosó.

El papel húmedo coge la tinta posada en los retículos, hoyos, cavas y grietas en el plomo incisos; la presión hace el milagro y la estampa te paga el esfuerzo con que en la plancha luchaste.

Rafael trabajó lúcido, creativo e incansable estos materiales. Su primer premio de grabado en la V Ressegna d'Arte Figurativa di Roma en 1966 es el testimonio. Su exposición en la Galería Rondanini del 72, su consagración definitiva.

Sería tan hermoso estar —aquí— tranquilo,
el mundo en paz con todo.

Su libro *A la pintura* fue el primero que llevé a Rafael para que me lo dedicara en 1965.

De todos sus recuerdos atesoro, orgullosa y emocionadamente, la presentación autógrafa que me hizo para mi exposición de Florencia en el 69:

A veces me basta el saber que vienen de España, que desean verme, saludarme a mí, que vivo hace treinta años fuera de ella. Me emociona conocerlos, sentirlos, escucharlos. Son las nuevas generaciones: estudiantes, poetas, pintores... Hoy me llegó este: Chicano. Andaluz, joven, serio, lleno de claridad y simpatía. Vive allí, mira allí, siente allí, trabaja allí. Y extrae, sobre todo de aquella España, sus imágenes. Pintura no sólo para ver, sino para escuchar, gritar y acompañarla firmemente en su protesta.

Rafael Alberti
Roma, marzo 1969

De la pintura y los pintores divagábamos muchísimas horas; al final, exhaustos y soñadores, terminábamos en la *Antica pesa*, restaurancito en la cuesta a San Pietro in Montorio, donde mandábamos postales a Picasso con letras verdes de antiguos carnavales:

Una vieja tenía un conejo
vivo y juguetón,
tururú...

Los curas se desvanecen.
Pero otros tres aparecen.

El prestigio político de los Alberti en Italia desconfinaba sus vidas, empeñándolos en una presencia constante en su lucha democrática y antifascista. Era raro el día que Rafael o María Teresa no dedicaban su tiempo, su palabra y su verso, a este perenne ideario en manifestaciones, adhesiones, interviús, mítines, fiestas de *l'Unità*, congresos o al rosario de exiliados y jóvenes antifascistas que buscaban en ambos una referencia clara y viva para reafirmar sus militancias.

El proceso de Burgos y el fusilamiento de cinco compatriotas vascos puso a Italia en pie; el Papa de entonces, Pablo VI, pidió repetidamente y hasta el último momento clemencia para los condenados en una noche que pasamos en vela en la calle italianos y españoles, en señal de protesta.

Una vez más, Rafael fue el poeta en la calle, el verso comprometido, la contestación en el puño, la conciencia y la voz de tantos y tantos que alzábamos nuestro grito por la libertad. Su poema «Condena» fue rápidamente traducido a diferentes idiomas; las radios y televisiones divulgaron su contenido y execración. El poeta cambiaba una vez más el clavel por la espada, situando su poesía social en la trinchera de la vanguardia.

La etapa romana de Rafael fue el justo peldaño a su constantemente anhelado regreso. Al doloroso y progresivo desvarío de María Teresa, Rafael reafirmaba una vital y humana conciencia política: «Cambiaré el puño cerrado por la mano extendida».

Roma dio al poeta la capacidad histórica para objetivar los traumas de una guerra y un exilio injusto y largamente prolongado. Su naturaleza fuerte y surreal de gaditano antiguo le permitió siempre absurdizar su dolor y convertirlo en rimas.

Gil Vicente, Garcilaso, Góngora, Palazzeschi, fueron sus apoyos y sus breviarios; la poesía fue —los poemas son— su pan y su viña, su sueño y su alimento, su hoz y su destino.

Erguidos aquí, al día, levantados
a la noche, a los vientos de la patria.

Hace poco tiempo estuve en Roma para impartir unas lecciones de grabado a los becados de la Academia Española. La compañía de Mari Luz y su avidez histórica me movieron a visitar todo el periplo albertiano que Roma guardaba: Campo di Fiori, San Pietro in Montorio, Piazza Gioacchino Belli, Via Monserrato, viales y callejuelas de Trastevere, y tantos y tantos rincones y lugares donde Alberti dejó instalada su presencia.

El día anterior del regreso llevé a Mari Luz al Vaticano. Piazza di San Pietro estaba llena de gente; se celebraba, solemnemente, la beatificación de unos mártires de «la cruzada de liberación española».

—La santidad es de derechas —me dijo Mari Luz.

Huimos hacia el interior de la Basílica; Miguel Ángel y su «Piedad» nos reconfortó con su blanca y pasmante belleza. Después, nos acercamos al bronce de San Pedro, preámbulo del Bernini, y en voz baja le recité a Mari Luz:

Di, Jesucristo, ¿por qué
me besan tanto los pies?

Soy San Pedro aquí sentado,
en bronce inmovilizado,
no puedo mirar de lado,
ni pegar un puntapié,
pues tengo los pies gastados,
como ves.

Haz un milagro, Señor.
Déjame bajar al río,
volver a ser pescador,
que es lo mío.

Al final, mi mujer me miró con un emocionado y macareno brillo en sus grandes ojos malagueños.

Salimos por el costado de la Basílica y te vimos, Rafael, como el Cometa Halley, lanzando por tu cola serpentinas, confetis, luces, caligramas, dibujos, autógrafos, conferencias, poemas y versos y más versos...

Te vimos, Rafael, volar sobre los ángeles.

Eugenio Chicano

NOTA: Los versos que ilustran este escrito son de Rafael Alberti: Roma, peligro para caminantes, *1964-67, excepto el inicio de una coplilla anónima de los carnavales andaluces.*





Alberti, María Teresa León y Francisco Vega Díaz en Torrelodones



Con María Teresa León en Torrelodones

Albertiana

1. «Clamor de merecimientos: Rafael Alberti»

Publiqué yo en *El País* hace ahora justamente diez años, un artículo sobre Rafael Alberti, cuyo título tuvo, en su día, una repercusión que yo no esperaba: «Clamor de merecimientos: Rafael Alberti». En él, y tras hacer un repaso de su primera venida a Madrid en 1927, más como dibujante o pintor que como poeta, recordé sus visitas asombradas al Museo del Prado; la concesión del Premio Nacional de Literatura por un jurado constituído nada menos que por Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gabriel Miró, Gabriel Maura, Carlos Arniches y José Moreno Villa; e hice una laga revisión de su personalidad y del concienzudo y afectivo estudio que de su obra hiciera Solita Salinas de Marichal, etc., pensando o creyendo que después de haberle dado el Premio Cervantes a Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, el más llamado a obtener el siguiente no podía ser otro, a mi modo de pensar, que Rafael Alberti. Incluso hacía yo referencias a declaraciones del segundo de los premiados y a cartas privadas que dirigió, como disculpándose, a Alberti, en las que hacía examen riguroso de los respectivos méritos.

La Real Academia Española, que, por otra parte, tenía un solo voto entre los de otras hispanoamericanas, no le proponía para el premio porque no olvidaba la actitud despectiva que Alberti había utilizado para contestar a una oferta de nombrarle por unanimidad académico de honor que en visita privada le hicieron unos miembros de la misma. Respuesta quizá fraguada en uno de esos momentos de ofuscación y rabieta que todos podemos tener y de la que en nuestra conciencia algún día nos arrepentimos. Pero Alberti aireó su respuesta algo más de la cuenta y el surco entre la entidad y el solicitado se ensanchó. En las peticiones anuales del Premio Cervantes la Academia reiteró después, año tras año, la propuesta para Camilo José Cela, también dignísimo meritorio. Pero Alberti, que varias veces había sido uno de los seleccionados para el premio Nobel (un solo voto, por tres veces lo separó), se acordaba ya poco o nada, creo que por olvido en unos casos, por dejadez en otros, y por política en los más; y su nombre fué quedando en la cuneta, hasta que un ministro español cogió las riendas del asunto, que administrativamente no le incumbía, como regidor de la

cultura hispana y logró la concesión. Que fue ciertamente discutida por algunos que hacía muchos años habían venido insultando a Alberti y ahora le traen en palmitas. En el periódico que lo hace me lo explico; en él no.

Reproducía yo también en aquel artículo una famosa frase de Azorín a propósito del libro *Sobre los ángeles*, que decía: «El poeta, en este libro, llega a las más altas cumbres de la poesía lírica. No creo que en todo nuestro parnaso haya cosa más bella, más honda, de mayores perspectivas ideales, que la poesía titulada «El ángel de los números». Alberti había regresado a España, pero como muy atinadamente dijera Umbral, «no a la España de los ángeles». Y aquel le había respondido con tanta veracidad como lirismo: «Yo no soy ningún líder, soy un joven poeta al que le tocó vivir entre el clavel y la espada, siempre en largo destierro y en España». Bellísima y sentimental frase llena de verdad (no ser líder, haber sido joven visto desde la setentena) y de poesía lírica (largo destierro, pero sintiéndose en su tierra).

No recuerdo si al aparecer mi artículo Alberti estaba en Roma o en Barcelona, pero ese mismo día me llamó para darme las gracias con estas sentidas, efusivas y albertianas palabras que mi aparatejo registró: «Oye Vega, yo creo que a ti te gusta fabricar enfermos del corazón. Ese tu clamor me ha caído en el corazón como un meteorito venido del cielo y me lo ha hecho polvo. ¿Qué podría explicártelo mejor que este abrazo que María Teresa y yo estamos dándote y cuyos manotazos tienes que estar sintiendo en la espalda? En cuanto regreses a Madrid os citaré en mi casa para que cenemos jamón, queso y pan y nos bebamos una *frasca* de tinto». Así lo hicimos; yo llevé, ya en lonchas, buen jamón de Trévelez y dos botellas de Marqués de Murrieta, que desgraciadamente se rompieron al bajar del taxi en la puerta de su casa de la Cuesta de San Vicente. Rafael puso el vino y el postre; y su presencia, que supera en calidad a todo lo demás.

2. Mi conocimiento de Alberti

Conocí a Rafael Alberti a finales del año veintisiete o comienzos del veintiocho, recién llegado él a Madrid, cuando en los cenáculos madrileños (Ateneo, La Arrumbambaya, Pombo, Cafés de Gijón y Castilla, etc., etc.) su nombre resonaba con ecos de bicefalia cultural, porque era tan buen pintor como poeta; pero en poesía empezó a llevar una marcha irrefrenable. Azorín habia dicho en la Librería Verdegué que «ese muchacho es el genio poético de una generación que hará época», según fue la época que ulteriormente se llamó generación del 27 y esa frase estaba en consonancia con la antes comentada del mismo Azorín. Sin embargo, mi conocimiento con Alberti no alcanzó el nivel de una verdadera amistad, porque nuestros contactos no era frecuentes (estudiar medicina me ocupaba mucho tiempo) y porque formábamos en grupos diferentes, aunque nos tratábamos todos. Tengo muchas fotografías de aquellas



calendas con Neruda, Lorca, Salinas, Guillén, Lafón, Larrea, Prados, Altolaguirre, Concha Méndez, Dámaso y Alberti.

En 1929 mis inclinaciones poéticas quizás instigadas por Alberti más que por otros, me arrastraron a publicar un primer librito titulado *Decantación en verso*, en el que dediqué un poema, «Tránsito» a Alberti, y se lo mandé a su casa (no me acuerdo dónde vivía entonces). No me acusó recibo, ni siquiera por teléfono, pero pocos días después, al encontrarnos casualmente en una exposición de pintura de algún amigo mutuo me dijo: «He leído tu libro, del que me gustaron algunas cosas mucho, otras me divirtieron y otras no me gustaron nada. La que menos, justamente, la que me dedicas, de la que solamente los dos últimos versos tienen un sentido moderno y encierran una metáfora que me gustó». (Estos decían: «La vaca ya está pariendo/ el ángelus matinal»). «Eso de parir un ángelus y que la parturienta sea una vaca, es un acierto» y agregó que los últimos versos del poema dedicado a Federico (entre ellos había amistad y un tanto de recelo) tenían un matiz casi biográfico que al interesado le venía como anillo al dedo. Me desconcertó esta advertencia porque aquellos versos que yo escribiera a la buena de Dios, es decir, sin ninguna intención expresa, en la mente de Alberti pasaban a tener casi una orientación descriptiva de mi granadino amigo, que llamaba a mi madre «doña Avelinda» (*El País*, 20, marzo, 1980).

Para mí lo principal fue comprobar que Rafael había leído el librito: mucho peor me trató después don Miguel de Unamuno, aunque subsanó el exceso. A la mañana siguiente me encontré en el Paseo de la Castellana al incomparable «Cónsul de la Poesía» Juan Guerrero, a quien había sido presentado poco tiempo antes por Cayetano Alcázar, y me detuvo para decirme: «Es usted un osado, amigo Vega; meter en un solo libro poesía cubista, dadaísta, superrealista y romancista es un error por su parte». Entonces le conté lo que veinticuatro horas antes me comentara Alberti y me respondió sólo esto: «Siga usted a ése de cerca, que todo lo que hoy es en el mundo Juan Ramón Jiménez, y quizá más, lo será ese gaditano en el futuro».

3. Rafael Alberti en el Lyceum Club femenino

Fui testigo de la famosa lectura por Alberti de sus poemas superrealistas en el Lyceum Club Femenino; no puedo recordar ahora la fecha pero no sería difícil puntualizarla, porque la anécdota es bien conocida. Si hablo de ella es solamente porque vale en mi testimonio personal y por haber sido casi vecino de los asientos de los protagonistas. Allí se armó un gran jaleo entre las señoras que no comprendían el superrealismo y las que lo aceptaban con entusiasmo por pedantería o por novedad. Las primeras, hechas a la antigua, entre campoamorianas y esproncedianas, eran las más ariscas e inquietas, hasta que se hartaron y se levantaron, haciendo ruido con las sillas y soltando algunos vocablos hirientes para el poeta. Pero éste, tras mirarlas fugazmente, prosiguió la lectura intercalando en voz alta, como si estuvieran escritas

entre signos de admiración, palabras parecidas a ésta: «¡Y esas palomas negras que se van dejan en sus asientos bolitas de cabra!». Se granjeó la simpatía del público restante que lo interrumpió con aplausos. Al final del acto, nuestra amiga Pepita Carabias estuvo a punto de pegarse con una de las protestonas y, ya en la calle, Antonio Espina tuvo una pequeña zapatiesta con las que habían salido antes y estaban en la calle del Barquillo esperando para insultar a Alberti. Todo se resolvió con la intervención de la esposa del doctor Plácido G.

4. En la tertulia privada de Jiménez Díaz

Don Carlos Jiménez Díaz, mi maestro de Patología Médica, me otorgaba una amistad muy afectuosa, que cambió por verdadero cariño mi disciplina de alumno, antes de la guerra civil. Reunía un día a la semana en su piso de Velázquez 10 a un grupo de sus mejores amigos de entonces que puedo recordar, muy distintos de los de la posguerra, porque la contienda y sus repercusiones éticas lo alteraron todo. No viene a cuento que lo explique aquí (aparecerá en otra publicación que tengo en ciernes). El hecho es que una mañana en el hospital me invitó a ir por la tarde a su casa (estudiando yo 4.º año). Aquel día había yo tenido un gran tropiezo en el Hospital que me había hundido, aun no sintiéndome culpable. Y a su casa llegué hacia las siete. Con don Carlos y Conchita estaban Plácido González Duarte y su esposa, el doctor Maortua y una hermana, B. Sánchez Cuenca (auxiliar de la cátedra), un notario de Madrid que creo se apellidaba Hernández, Sainz de la Maza, entonces muy joven guitarrista, Pepe Bergamín y algún otro colaborador de la revista *Cruz y Raya*, a la que también pertenecía Jiménez Díaz; Rafael Alberti con María Teresa León; y un sacerdote cuyo nombre olvidé, que había dado clases de solfeo a Jiménez Díaz y ultimamente se las daba de piano. Conservo bien grabadas en la memoria las miradas de rencor con que éste miraba a los Alberti por el hecho de no estar casados. Algunas veces estaba también Adolfo Romero, el ayudante más querido del maestro, y el firmante de estas líneas, que se sentía un tanto avergonzado por la invitación. Las charlas de la tertulia solían girar alrededor de temas intelectuales (literatura, filosofía, historia, etc.) y toros, por la amistad recién iniciada entre Domingo Ortega y don Carlos, que decía ser joselitista. Pero aquel mi primer día, el anfitrión guardaba a todos una sorpresa que no resultó muy oportuna: iba a mostrar sus progresos pianísticos con un concierto propio de dos cortas obras de Chopin. El cura profesor mostró su disconformidad, pero Jiménez Díaz, quizá seguro de sí mismo, se empeñó y lo hizo contrariado por la actitud del consejero. Yo nunca entendí de música, pero escuché con toda atención, hasta que vi al cura hacer gestos faciales de disconformidad mientras de vez en cuando Jiménez Díaz miraba al cielo con gesto de entrega espiritual. Pronto empezaron unos y otros a mirarse con indisimulable sorna. En un momento determinado, don Carlos echó las dos manos hacía atrás para hacer una nece-

saria pausa (ignoro el nombre musical de ese acto) y todos los presentes iniciamos una ovación creyendo que había terminado; pero no era ese el caso, y terminó pocos minutos más tarde. María Teresa León hasta se puso en pie en aquel momento de desconcierto. Cuando la pieza musical terminó y aquella estaba diciendo algo, se oyó más fuerte la voz de Rafael Alberti que amistosamente y sin inmutarse exclamó desde su butacón: «No sigas, Carlos, que te van a salir callos en los dedos y después dirás que tienes un *síndrome de Chopin*». El concertista sonrió y confesó: «Verdaderamente, no estoy todavía maduro...». A lo que replicó Rafael: «Sí lo estás, Carlos, pero para enseñar medicina. Mo te empeñas y, en todo caso, aprende a tocar *La Internacional*, que la cantaríamos algunos de nosotros y no se verían tus pequeños entuertos...»

La tertulia siguió después los pasos que habría de seguir otras veces; pero yo estuve rehuyendo encontrarme a solas con don Carlos por no saber de qué podía hablarle, ya que darle las gracias por la invitación de aquel día era traerle a la memoria cosas que le dolerían. Pero dos semanas más tarde me reiteró la invitación con la condición de que llevase a mi novia, después esposa, y acudimos cinco o seis más. Aquella tertulia me hizo conocer mucho mejor a Jiménez Díaz-persona, y que no me sorprendieran tanto después, las causas que motivaron nuestra separación.

Bastante después de terminada la guerra civil, almorzando en Roma en un restaurante muy próximo a su casa, y cuando estábamos recordando cosas baladíes de tiempos idos, Rafael me dijo: «Y te acordarás también de aquellas reuniones en casa de Jiménez Díaz... Cierto día nos dio un concierto espantoso... ¡Era un ingenuo! Cuando quiso verme en Argentina yo me negué porque había huido de nuestra zona después de que nuestro partido se volcara por él. Pero ya en aquel concierto Chopin sonaba igual que el *Deutschland über Alles*. Yo intenté discutirle aquellas afirmaciones pero no pude apearle del carro porque me apabullaba con sus acusaciones.

5. Rafael Alberti y María Teresa León en el Hospital n.º 6 de Chamartín

Durante la guerra civil, tuve pocos ocasiones de hablar con Alberti. Un día fui con un compañero médico (no sé si con el doctor Barreda o con el doctor Gavilanes) al palacete de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (Marqués del Duero 7) para pedirle que fuera a recitar algo a los enfermos y al personal del citado centro. Con la ayuda del gran escenógrafo Eduardo Ontañón logramos que él y María Teresa fueran una tarde. Dieron un festival exaltador de la resistencia republicana; durante el mismo cayeron unas bombas nacionalistas en los basureros del viejo Madrid, a menos de doscientos metros del Hospital; se rompieron algunos cristales, pero nadie se inmutó y el acto se celebró bajo la presidencia de Jiménez Díaz, con su mono blanco. Rafael leyó uno de sus romances al duque de Alba y otro a la defensa de Madrid;

María Teresa pronunció una simpática alocución y un joven jerarca comunista de Madrid, de nombre Antón, tras una leve introducción empezó a cantar la *Internacional* que todos seguimos puño en alto. Cuando todo se creía terminado Jiménez Díaz pronunció emocionado unas palabras y citó el «entusiasmo platónico» que no creo viniera a cuento. Rafael Alberti, que todavía estimaba bien a Jiménez Díaz, se volvió a él al despedirse y le preguntó mirando hacia todos: «¿Cuántos fascistas tienes aquí camuflados?». Los tres que formábamos el comité político del hospital (doctor Barreda, socialista, doctor Gavilanes comunista; y yo de izquierda republicana) se lo negamos violentamente no obstante saber que teníamos allí protegidos a más de una docena de buenos amigos de derechas, pero en ningún sentido peligrosos. Pasaron los años y la guerra y Alberti me dijo un día: «¿Y qué fue del nido de facciosos que escondíais en el hospital de Chamartín?». Afortunadamente a aquellos no les había pasado nada y se lo dije, pero los franquistas denunciaron y fusilaron a bastante personal médico.

Justamente unos días antes de que el Partido Comunista hubiera decidido transformar el Convento en Hospital, nada más requisar el edificio y dejar huir a las monjas (una de las cuales fue a esconderse en mi casa de la calle Santa Engracia por razones muy privadas) los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas habían sacado de allí varios cuadros buenos que pusieron a resguardo, pero por la razón que fuera, quizás olvido, quedó allí la biblioteca que tuvimos que salvar los médicos porque la cocina y la calefacción del edificio eran encendidos con libros de la misma; entre ellos algunos libros antiguos de importancia teológica, que yo entregué en la Biblioteca Nacional después de decírselo a Alberti.

6. *El Mono Azul*

Casi nada más estallar la guerra civil, la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuyas ideas fundacionales correspondieron casi en su totalidad a Rafael Alberti y María Teresa León, dedicada sobre todo a la salvación del Tesoro Artístico Nacional, editó una modesta publicación semanal de dos simples hojas, para impulsar la defensa contra la sublevación. Fue *El Mono Azul*, cuyo comité editorial estaba constituido por María Teresa León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Rafael Alberti, Antonio Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu. Yo conservo algunos números; pero en 1975 se hizo una nueva edición completa, que mi secretaria me regaló, y a la que Rafael agregó una de sus polícromas dedicatorias: «A Francisco Vega Díaz camarada de los tiempos heroicos».

No obstante constarme que todos los especializados en la obra albertiana y en la literatura bélica de la República han estudiado *El Mono Azul* y seguramente lo harán en este mismo número de *Cuadernos*, quiero insistir hoy en algunas menudencias interesantes a mi objetivo recordatorio. El *alma mater* de la publicación fue María Teresa

León, autora de muchos artículos sin firma y editoriales. Pero sería imperdonable olvidar *El Romancero de la guerra civil*,en el que colaboraron todos los grandes poetas del candelero juvenil encabezados por Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Antonio Oliver Belmás y otros varios. Publicó Alberti allí doce romances, algunos con lenguaje muy violento; «El último duque de Alba» aparece en el segundo número y siguen después los restantes, incluyendo también la «Letrilla del Mono Azul», sencilla presentación de los objetivos del folleto. Entre los tres artículos en prosa firmados por Alberti recuerdo, el titulado «Mi última visita al Museo del Prado» donde describe con emoción el bombardeo de los nacionales sobre el mismo (treinta y cuatro bengalas para iluminar bien la zona a bombardear y catorce bombas incendiarias); también la descripción de su acción personal y directa para salvar «Las Meninas» de Velázquez y el «Carlos V a caballo» de Tiziano. El dolor espiritual de Alberti al ver las paredes de las grandes salas del Museo desnudas, al atardecer, fue tan intenso que terminó el artículo diciendo: «Yo, después de la evacuación de Las Meninas no quise volver al Museo en toda la guerra».

Dedicó un poema al asesinato de Federico García Lorca; se le adelantaron Emilio Prados y Vicente Aleixandre con otros bellos y sentidos poemas.

De María Teresa León destacaron en *El Mono Azul* un artículo destinado a Máximo Gorki, al que personalmente había conocido, y otros dos títulos: «De muerte a muerte» y «Gato por liebre».

7. Frustración de un álbum de fotografías

Desde hace unos veinticinco años vengo pasando las vacaciones veraniegas en la provincia de Cádiz: Conil, Los Caños de Meca, Chiclana. Mucho antes de que Alberti regresara a España proyecté hacer un álbum de fotografías en el que recoger su trayectoria vital, desde su primera infancia, retratando cuantos puntos citaba en *La arboleda perdida* y otros que las informaciones me fueran aportando. Para ello recabé datos de conocidos míos que pudieran facilitármelos directamente o a través de otras personas incluída, en primer lugar, su prima carnal, la señora de Terry con sus hijos. Asimismo se desvivieron en ayudarme el doctor don José Villar (gran internista de Cádiz y amigo mío desde la juventud); la familia Vargas, dueña de la venta del mismo nombre en San Fernando que hasta me llevaron en su coche mañanas y tardes enteras, y cuya devoción por Alberti me constaba (no obstante lo cual éste no pisó nunca el restaurante donde le anhelan ver y en una de cuyas paredes cuelga un dibujo suyo); el empresario de la plaza de toros del Puerto de Santa María señor Barrilaro, y otros amigos de Alberti y míos que me acompañaron a ver la casa en la que éste viviera y de cuyo patio había desaparecido el árbol de sus recuerdos.

Llegué a reunir unas doscientas fotografías y encargué otras tantas a fotógrafos aislados; pero todos me fallaron, o confundieron los sitios solicitados, por lo que la

colección quedó tan coja que desistí de continuarla, y el álbum se frustró. Todas las que había hecho se las dí al interesado sintiéndome dolidamente fracasado porque era el obsequio principal que yo quería llevarle para el día que cumpliera los setenta años.

8. Amenaza de muerte en el café de Roma de Madrid

Casi recién vuelto Alberti a Madrid le invité un día a almozar en mi casa. Su partido político le había designado un guardaespaldas (¿Antoñito?) que le acompañaba a todas partes por temor a algún acto vandálico de los falangistas ultras. Los dos venían a pie por la calle de Serrano y por la acera de los impares y al pasar por el café de Roma, que conservaba el mismo nombre y casi la misma apariencia externa que antes de la guerra, Alberti recordó que allí solía sentarse en tiempos pasados con una novia de la que había estado enamoradísimo* (por azares del destino vivía muy cerca del café, con sólo una casa intermedia, casada con un dignísimo abogado y ambos clientes míos). Ignorando que tal café era un nido de falangistas furibundos y movido por aquel recuerdo sentimental, Alberti penetró en el café y acercándose inconscientemente al mostrador pidió, a la antigua usanza, dos «cañas» de cerveza. El camarero le reconoció por su melena blanca e iba a servirle gustoso, pues era de su misma cuerda; pero como si les alzaran unos resortes, se levantaron de una mesa inmediata cuatro o seis jóvenes corpulentos, uno de ellos, mostrándole una manopla cuyo metal brillaba entre los dedos de la mano derecha, y gritando como un energúmeno le espetó: «Tiene usted medio minuto para marcharse vivo de aquí». Rafael, tranquilamente, pero dándose cuenta de lo que podría ocurrir en caso de resistencia, le respondió: «Necesito mucho menos tiempo» y con su amigo salió a la calle rápidamente en dirección a mi casa, que estaba a menos de cien metros. Le abrí yo mismo la puerta cuando llamó y, dejándose caer en una butaca del *hall*, me relató lo sucedido con algún aderezo bromista. Pensé llamar por teléfono a la policía; pero antes nos asomamos dos o tres veces al balcón y al comprobar que no le habían seguido quedamos tranquilos. Se contentaron con la «heroicidad» de haberlo echado del café. Ese era el clima más favorable que todavía persistía en algunos antros de pandillas agresoras.

9. Los Alberti en Torrelodones

María Teresa y Rafael vinieron dos veces a mi casa de Torrelodones. La primera porque él quería conocer mi colección de corazones, y la segunda, sólo para almorzar y para que María Teresa tomara un poco el aire libre. Ella se sentía muy bien entre las flores y él se sorprendió del tamaño de las rosas y de las doce o quince adormideras que estaban en flor y cuyas corolas con veintiséis centímetros de diámetro eran mucho mayores que las que había visto en plantaciones de Hispanoamérica.

** Esta señora posee, entre otros recuerdos de Rafael Alberti, unos poemas escritos con letras construidas con los billetes de los tranvías que ella y él usaban en los desplazamientos. A ella debo esta confidencia.*



Cortó una de ellas para traerla a Madrid, pero con el calor de la mano y el del aire quedó reducida a menos de la mitad con extrañeza de todos. Recuerdo que uno de aquellos días María Teresa hasta pretendió correr entre los mínimos jardines en juego semi-infantil, pero se cayó haciéndose una leve herida en el codo, curada la cual nos volvimos a la capital.

10. Alberti y la enfermedad de María Teresa

La triste situación demencial, por todos conocida, de la adorable María Teresa León, venía siendo ya algo alarmante cuando la pareja regresó a España. Una de las veces que vino a mi casa se levantó varias veces de la mesa diciendo que se le iba a escapar el tranvía y que no podrían llegar a tiempo a no sé que sitio de Roma. Cuando Rosa Cordón, con quien tenía una amistad fraguada en muchos años de casi convivencia, se levantó para traerla de nuevo, María Teresa le preguntó quién era, y al contestarle con cariño, María Teresa le replicó: «Mira vete a buscar a Rafael que está en peligro. Pero escucha: ¡Qué bien te conservas!». Rafael estaba sentado junto a ella.

Alberti se portó maravillosamente con María Teresa, llegando a pasar apuros para poder pagar la clínica donde por indicación médica estaba albergada. Creo saber que llegó a necesitar que le pagaran sus libros o artículos con adelanto y que en una ocasión fue a cobrar el valor de un artículo de periódico, el mismo día que apareció, mas no puedo asegurarlo. Lástima que el Premio Cervantes, por el que yo abogara en el artículo que comenté al comienzo, se lo otorgaran tan tardíamente y por decisiones extrañas, porque ningún español de entonces lo merecía más que él. Sé que ninguno de los premiados españoles —todos amigos míos— me reprochará este comentario. Recibido a tiempo le hubiera permitido seguir con menos inquietud la enfermedad de María Teresa y sus propias necesidades. Pero aunque no respondo de su veracidad, porque yo entonces estaba muy enfermo y no pude asistir a la concesión, alguien me contó que cuando ya tenía en su poder el cheque del premio y hasta contaba, él comunista, con el afecto admirativo de S.M. la Reina, Rafael bromeó con uno de los amigos de ambos en el mismo salón de la Universidad de Alcalá de Henares, del siguiente modo: «Cuando Ménendez Pidal y Machado me dieron el Premio Nacional de Literatura me lo gasté casi todo en helados. ¿Cuántos helados me darían por estos millones?».

11. Rafael Alberti y el jamón

Creo que Rafael Alberti gastronómicamente hablando es un jamonófilo. Tengo la experiencia de que le entusiasma el buen jamón de Sierra, muy especialmente el de la de Huelva y, sobre todo, el comercialmente conocido como de Jabugo, bien curado.

También el granadino de Trevélez aunque la visión de este último le entristece, hasta al oírlo nombrar, por el recuerdo provinciano de Federico. Siempre que en mi casa nos hemos reunido ha sido al calor de jamón verdaderamente serrano y de un buen tinto de la Rioja. (Me pidió le diera un ejemplar de las invitaciones que yo cursaba a los amigos cuando deseaba reunirlos en casa encabezada por un versuco que decía:

Jamón y queso,
pan y tintorro,
hacen al hombre
fruncir el morro

Cuando Rosa y Tere Cordón y mi actual esposa fuimos a Roma por sus setenta años, le llevé como regalos de la que hoy es mi esposa y míos una capa española de la casa Seseña, una calavera de toro de lidia bien limpia y soleada (de la ganadería gaditana de Camacho) y un jamón curado regalo a medias de la Venta de Vargas de San Fernando procedente de Cumbres Mayores. Del frustrado álbum de fotografías le di todas las que tenía. Llegamos a Roma con el lógico temor de que nos prohibieran pasar el jamón en la aduana del aeropuerto, pero tuvimos gran suerte porque mientras los «carabinieri» se distraían revisando la cabeza de toro y los cuernos como yo les explicaba, Terín Cordón se echó al hombro el jamón y mirando a los aduaneros y con una gran carcajada les dijo en italiano: «Esto es un jamón de ese pobre bicho». Los aduaneros se echaron a reír algo sorprendidos, pero no advirtieron lo que se les colaba. Desde el hotel avisamos por teléfono a Rafael de lo que le llevábamos y éste se apresuró a sacar un largo cuchillo de cocina con el que pidió, al llegar nosotros, peláramos un poco del pellejo para comerse a renglón seguido unas lonchas y tomarse una copita de Chianti, naturalmente haciéndonos partícipes del convite.

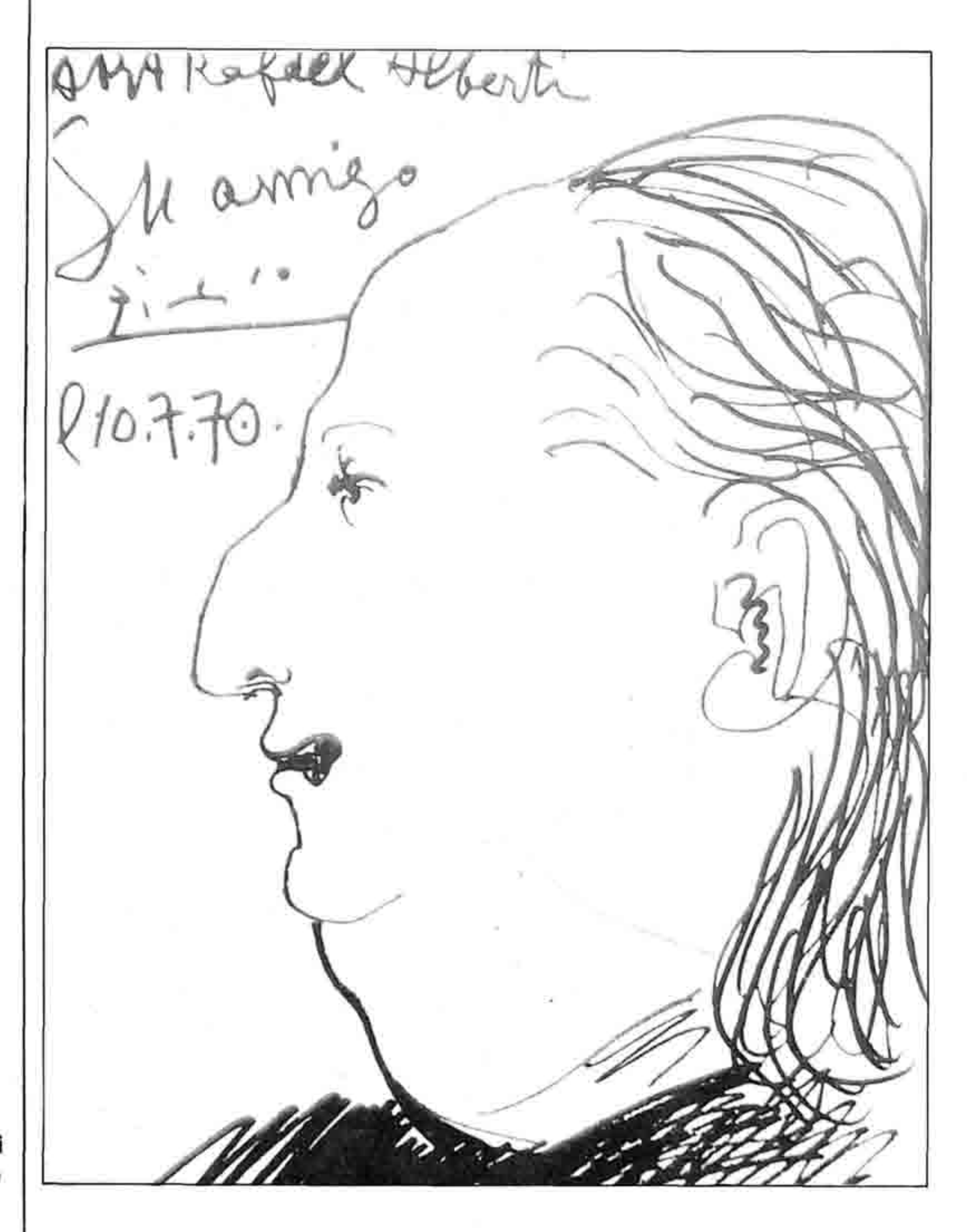
Comentario final

Pero, ¡lo que son las cosas!, como suelen decir los madrileños galdosianos; en agosto de 1984 yo tuve que ser sometido a una intervención quirúrgica con la que no se pudo evitar que quedara paralítico de las cuatro extremidades varios meses, y Rafael Alberti fue el único amigo que no fue a verme ni una sola vez en los cinco meses de mi hospitalización, aunque su simpática sobrina María Teresa preguntara por teléfono. Me dolió mucho, pero lo comprendí, porque conociendo a Alberti, sabía que con ello huía de los espectáculos deprimentes, que para él son atormentadores. Posteriormente el tuvo también muy graves accidentes y yo tampoco pude ir a verle, aunque fue por mi invalidez. Esta consideración no reza con el afecto y la admiración que le sigo profesando y con la seguridad de que nos veremos muy pronto, antes o después de recalar veraniegamente en Cádiz.

Francisco Vega Díaz

ASPECTOS DE UNA OBRA

Picasso es un movimiento sísmico cuyo epicentro se halla en los dedos de su mano.



Retrato de Alberti por Picasso (1970)



«Más o menos surrealístico»: la modernidad de Rafael Alberti

La modernidad vino con varias caras. Alrededor de 1870, según George Steiner en su reciente libro *Real Presences* (1989), se agudizó la crisis del sentido, inaugurando el vacío incierto entre la palabra y la cosa. Otra manera de manifestar la modernidad surge con lo que Robert Hughes llamó la aventura de la tecnología, hija de la supuesta revolución industrial. El advenimiento del avión, del cine, del coche, del telegrama, del teléfono (etcétera) prometió una utopía de ocio y lujo que se derrumbó en las trincheras de la primera guerra mundial. Octavio Paz define la modernidad como la discontinuidad radical —la ruptura entre el pasado y el presente para afirmar el presente, la actualidad. En estos tres esquemas arbitrarios la modernidad que triunfó al principio del siglo veinte vino acompañada de estados de angustia, de duda, de pesimismo si no de nihilismo.

Rafael Alberti nace con el siglo veinte (1902) en una España que no conoció la revolución industrial, ni conocería la primera guerra mundial. En Puerto de Santa María, donde transcurrió una infancia y adolescencia doradas, poco de esta modernidad filtró en la vida doméstica y católica de la familia Alberti. Rafael Alberti, como leemos en su fascinante *La arboleda perdida*, se rebeló contra el sistema, sobre todo educativo, aprendiendo su vocación de pintor desde la playa y la calle en la vieja tradición picaresca, y tan española pero alejada del mundo urbano y moderno. Más tarde se jactó que «hace ya treinta años que ni leo los periódicos» («Sin remedio» de *Sermones y moradas*).

Propongo leer la poesía de Rafael Alberti como un intento, un deseo de asumir plenamente la modernidad y sus riesgos y peligros, pasando primero por una etapa dominada por el cine y el aceleramiento de la vida moderna, después por una segunda etapa de soledad y angustia urbana, donde la modernidad ya no es júbilo ni gozo, para encarar a la modernidad desde la política marxista e internacional. Este trayecto

un poco general viene del lema de Rimbaud «Il faut être absolument moderne» en su *Une Saison en Enfer*, y se podría aplicar a muchos poetas contemporáneos a Alberti, como por ejemplo a Federico García Lorca y a Luis Cernuda. Todos encarnan la crisis de la modernidad como poetas; todos delatan el deseo de ser modernos, actuales, testigos de lo que verdaderamente está sucediendo. Así que huelga hablar de influencias surrealistas porque todos absorben la modernidad a través de sus muchas caras y facetas para despertar a un mundo poco ameno, y poco poético. Pero creo que Alberti es el que más auténticamente se mete con su época.

¿Cómo se manifiesta este deseo de encarnar la modernidad en el primer libro de Alberti, su premiado *Marinero en tierra*, de 1925? Es evidentemente un libro surgido de una lectura apasionada de cierta tradición muy española. Gracias al ejemplo de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y del *Libro de poemas* de García Lorca, Alberti se hunde en el populismo andaluz con nanas, Gil Vicente, romances, etcétera, tanto como en la noción juanramoniana de «pureza» poética. Es un libro poco introspectivo, ligero, que impone una lectura veloz que se corresponde con los sentidos corporales. Libro superficial que quiere capturar la superficie gloriosa del mundo conocido por Alberti con sus playas, barcos, olas, caracolas y colores primarios. No hay angustia por el no-sentido de las palabras ni por la bancarrota de los valores occidentales. Este libro, escrito desde la ciudad (Madrid), propone al «sur» como gozo y canto. La frustración, la ausencia y la duda tienen poco que ver con estos «sueños». Juan Ramón Jiménez dio en la clave en su carta prólogo: «Poesía "popular", pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima».

Al mismo tiempo, dado que Alberti estaba poroso y atento al mundo, «impulsivo» e «impresionable» según él, la modernidad subyace detrás de la fachada andaluza. Esta modernidad viene como un aspecto de la aventura tecnológica, lo que Robert Hughes llama «the romance of technology» en su libro *The shock of the new art and the century of change* (1980). Creo que el tono «juguetón» y la brevedad eléctrica, de «staccato», casi de haiku, delatan esta modernidad inicial. Contradiciendo la noción de un Alberti lector asiduo de la tradición poética española, diría que Alberti también leía al chileno Vicente Huidobro y sus seguidores ultraístas como Juan Larrea y Guillermo de Torre, que comparten este tono «frívolo», y acelerado, lo que Huidobro llamó «el ciclo de los nervios» en su «Arte poética» de 1916. Por ejemplo dos estrofas del poema «Balcón del Guadarrama» suenan a lo Huidobro:

> Con la nostalgia del mar,
> mi novia bebe cerveza
> en el coche restorán.
>
> La luna va resbalando,
> sola, por el ventisquero.
> La luciérnaga del tren
> horada el desfiladero.

Si se cotejan estas estrofas con *Ecuatorial* de Huidobro, editado en Madrid (1918) y dedicado a Pablo Picasso, se verían el mismo énfasis en la modernidad (falsa) del



tren, del lujo del coche restorán, con la imagen del tren-luciérnaga. En el poema de Huidobro «la locomotora en celo» atraviesa el campo con «Su ojo desnudo/ cigarro del horizonte/ danza entre los árboles». Hasta hay coincidencia creacionista en la imagen de luciérnagas: «Las estrellas/ que caían/ eran luciérnagas del musgo».

Este tono «moderno» se filtra en otro poema de Alberti, su «Llamada» que empieza:

> Zumbó el lamento del mar,
> cuando me habló por teléfono.

La red nacional de teléfonos en España se instaló con ayuda del ITT en 1924; el primer teléfono discable salió en 1919 aunque se trasmitió la voz humana por primera vez por teléfono en 1876. Es decir, es una máquina «moderna». Otro poema toma al tranvía como máquina «moderna»: «II» de «El mar muerto»:

> No sabe que ha muerto el mar
> la esquila de los tranvías
> —tirintín— de la ciudad.

Entre 1880 y 1908 la mayoría de las capitales europeas electrificaron sus redes de tranvías. El tranvía y el metro, tranvía subterráneo que funcionaba desde 1919 en Madrid, cambiaron las percepciones de los que vivían en las grandes urbes. Alberti lamenta este cambio y rechaza este aparato moderno. Además, siempre iba a pie.

Pero aún más importante como símbolo de la moda de la modernidad es el cine. En su célebre poema «Carta abierta» Alberti asocia burlonamente su nacimiento con la edad moderna:

> Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
> Bajo una red de cables y aviones
> Cuando abolidas fueron las carrozas
> de los reyes y al auto subió el Papa.

En 1903 se estrenó la película muda *The great train Robbery*. Bleriot cruzó el canal de la Mancha en 1909 y Ford produjo su coche modelo T en 1909. En esta época de transformaciones dramáticas el Papa sube al auto. En el poema breve «Verano» escuchamos un diálogo entre una madre y su hijo, diálogo entre dos generaciones, entre la vieja España reaccionaria, católica, moralista, y la nueva España joven y moderna:

> —Del cinema al aire libre
> vengo, madre, de mirar
> una mar mentida y cierta,
> que no es la mar y es la mar.

La madre critica a su hijo, poniendo a la mar salada, húmeda, por encima de su representación en la pantalla. Pero a Alberti la magia de la pantalla le ha seducido por completo. Lo que agarra del cine es su rapidez vital, su «ligereza». El cine capta la prisa de la época moderna en la ciudad: es «kinético», es «moción» *(motion pictures)*. Cito de *La arboleda perdida* donde Alberti habla de esta poética: «Creando imáge-

nes que a veces, en un mismo poema, se sucederán con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebataba, sintiendo que con él había nacido algo que traía una nueva visión, un nuevo sentimiento que a la larga arrumbaría de una vez al viejo mundo desmoronado ya entre las ruinas de la guerra europea». Estamos en la época de la electricidad. La «Carta abierta» termina afirmando la belleza de esta nueva prisa: «Un relámpago más, la nueva vida».

Cal y canto (1929) combina la vanguardia gongorina, paródica, subversiva, cuyo anecdotario está bien narrado en la autobiografía de Alberti, con la modernidad «kinética». Acerca del gongorismo, Alberti discrepa de su íntimo amigo Pablo Neruda quien acusó a los gongorinos españoles de esterilizar sus poemas, pero también acepta Alberti que «la belleza formal se apoderó de mí hasta casi petrificarme el sentimiento». En el sentido que doy a este ensayo —la búsqueda de la modernidad— *Cal y canto* continúa la estética de velocidad y superficialidad de *Marinero en tierra*. Tenemos viajes en tren; «Estación del Sur» (se asemeja al «Exprés» de *Poemas árticos* de Huidobro) y en coche; poemas sobre tarjetas postales (otra moda que nace con el siglo exigiendo la brevedad) y muchas referencias a la vida moderna con sus ascensores, tranvías, telegrafía, estrellas de cine y futbolistas. El libro se resume en el ya citado poema «Carta abierta» con su chiste epigráfico («Falta el primer pliego»). El tono es sofisticado, cosmopolita; la voz poética se siente a sus anchas en esta modernidad de rebelde gozando del «aceleramiento de los astros». En los años veinte en España la confianza y el entusiasmo en este tono disienten con lo que pasó en las trincheras a gente como André Breton o a Louis Aragon.

Esta ausencia de angustia y de pesimismo (tan evidente en los dadaístas, por ejemplo) en la poesía de Alberti de los años veinte salta a los ojos. Todo cambia con su bello *Sobre los ángeles* (1929). Desde este libro surge la modernidad como angustia, caos, soledad, pérdida y abandono. J. B. Pontalis arraiga el surrealismo en la experiencia de la generación europea que luchó en la primera guerra mundial citando a Breton sobre «ce carnage injustifiable, cette duperie monstrueuse». De ahí surge la denuncia de la realidad exterior y oficial y la exploración del mundo interior, la realidad psíquica. La notoria llamada revolucionaria de Breton en su «Discours au Congrès des écrivains» en junio de 1935 juntando Rimbaud («Changer la vie») y Marx («Transformer le monde») subraya las reacciones de rabia y desesperación de esta generación que quiso empezar de nuevo, de cero. Alberti sufre su propia «temporada en el infierno» (Rimbaud), su «descenso vertiginoso en sí mismo» (Breton), para preguntarse sobre su identidad, su destino, su vocación, el sentido... preguntas sin respuesta que se acercan a las preguntas de muchos otros angustiados de entonces. Alberti se había dado cuenta de la falsa modernidad de sus libros anteriores. Lo mismo pasó con Huidobro con su *Altazor* de 1931.

El libro se abre con una pregunta aguda: «¿Adónde el Paraíso,/ sombra, tú que has estado?» Es innegable que experimentó una forma de paraíso en sus días de liber-



tad y rebeldía en las playas del sur. Lo que estremece y amenaza al poeta, y que da el tono al libro es que esta pregunta no tiene respuesta: «Pregunta con silencio». Estamos en un mundo opaco, sin colores, sin naturaleza, sin exterioridad. Es el primer libro introspectivo de Alberti; hurga en sí mismo, parodiando el proceso psicoanalítico. Vive acosado por preguntas «sin respuesta», «sin ecos», «mudas». Cuando dice «Busco en las negras simas» se asocia con toda una poética del siglo veinte. La descripción que nos da de su angustia en *La arboleda perdida* es inmejorable. Esa es la inspiración: «Llegué a escribir a tientas ...siéndome a veces imposible descifrarlos en el día». Intuitivamente se acercó a lo que dijo André Breton de la inspiración en el primer manifiesto surrealista de 1924: «A vous qui écrivez, ces éléments, en apparence vous sont aussi étrangers qu'à tout autre...»

Podríamos aislar algunos aspectos de esta nueva estética moderna. Lo que nos ofrece George Steiner (siguiendo a muchos otros desde que Breton jugó con esta frase) es la fragmentación del «yo», sintetizada en la frase lapidaria de Rimbaud: «Je est un autre» (de su carta a Paul Demeny de 1871). El drama que sufre el yo poético en *Sobre los ángeles* es el dolor de perder el control de su personalidad. Veamos «El ángel desconocido». Dramatiza la separación: el hecho de que antes Alberti no sufriera problemas de identidad: «Yo era...» Pero en la ciudad moderna, y a sus veintiséis años, se ha hundido en el anonimato urbano: «Vestido como en el mundo,/ ya no se me ven las alas./ Nadie sabe cómo fui./ No me conocen.» Este es el drama de despertar al mundo adulto, lo que César Vallejo llamó el «crudísimo día de ser hombre» (en «Desnudos en barro» de *Los heraldos negros).* Hacerse hombre implicó la substitución de «sandalias» por «zapatos», y «túnicas» por «pantalones y chaqueta inglesa». El grito desnudo lo dice todo: «Dime quién soy». Su «yo» actual es irreconocible.

El poema siguiente aumenta esta escisión del yo. «El cuerpo deshabitado» se lee como una larga metáfora clara:

> Quedó mi cuerpo vacío,
> negro saco, a la ventana.
>
> Se fue.
>
> Se fue, doblando las calles.
> Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

La soledad urbana, existencial: «Tú./ Sola entre cuatro sombras./ Muerta.

Es la misma soledad de Luis Cernuda cuyo poema «Telarañas cuelgan de la razón» termina: «Un muro, ¿no comprendes?/ Un muro frente al cual estoy solo». El tema del yo escindido se convierte en la amenaza del «otro», este «otro» es la base de la poética moderna dilucidada por Octavio Paz. El poema «Engaño» empieza: «Alguien detrás, a tu espalda/ tapándote los ojos con palabras». Este «otro» sin cuerpo, sin alma, es una «ahumada voz de sueño», es decir, el inconsciente. Alberti no explica su nueva poética, nos deja como víctimas de la sensación desagradable de otredad. Termina el poema: «Y alguien detrás, a tu espalda,/ siempre».

Para destacar diferencias el caso de Octavio Paz es aleccionador. Paz, siguiendo las meditaciones de Antonio Machado sobre la heterogeneidad del ser, ve este desdoblamiento del yo como algo positivo, cerca de la liberación de la falsa personalidad (máscara) del budismo. Dice: «El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos y así nos condena a vivir como un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca». En otro ensayo cita a Breton: «Toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy». Paz propone una poética de liberación: «La poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia al yo». En Paz no hay angustia ni amenaza, ni crisis. Sin «otro» no hay poema, ni salud.

Veamos otro cambio en la actitud poética de Alberti. Antes, la «prisa» era estimulante; la velocidad del cine o de coches de carrera le daba la confianza de sentirse moderno. En *Sobre los ángeles* la prisa se transformó en suplicio, empujando al poeta a una carrera loca, absurda, «acelerado aire de mi sueño» donde el poeta grita «¡Paradme!/ Nada»... «No querían/ que yo me parara en nada». La nueva poética moderna, entonces, se resume en los dos últimos versos de «El ángel del misterio»:

No sé,
Explícadmelo.

Y no hay nadie para explicar. Al mismo tiempo habría que insistir en no leer este libro únicamente como crisis personal, sino también como afirmación de una nueva poética (como lo ha hecho A. Leo Geist). Las palabras inocentes de sus primeros poemas se han convertido en «palabras, vidrios falsos». *Sobre los ángeles* es una crítica a la poética de Juan Ramón Jiménez y la poesía pura.

Se hace evidente la presencia de Rimbaud en esta autocrítica de su propia obra, una *mea culpa* poética. *Une Saison en enfer* empieza en prosa: «Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient. Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. —Et je l'ai trouvé amère—. Et je l'ai injurié». Dijo Alberti una vez acerca de *Sobre las ángeles* que Rimbaud (con poetas de la Biblia, Baudelaire y Bécquer) «marca en mi obra afinidades bien distintas» (citado en la edición de Brian Morris). No quiero establecer influencias, sino resaltar «tonos» y actitudes afines.

El tópico de «alas» sintentiza la historia de la poesía romántica. Ciertos pájaros se asocian totémicamente con poetas románticos —la alondra con Shelley, el ruiseñor con Keats, los cisnes con Darío y Yeats. Las nociones de volar y de cantar demuestran la confianza del poeta de poder trascender su temporalidad. La crisis en Alberti en *Sobre los ángeles* es que «ya no se me ven las alas», que nadie lo reconoce como poeta lírico; tiene sus «alas rotas». En el poema «Los ángeles crueles» el poeta no se siente ya más pájaro «ciegos los picos/ de aquel tiempo». No puede volar: «¡Volad!/ —No podemos./ ¿Cómo quieres que volemos?» Lo que queda «aún calientes, de aquel



tiempo,/ alas y hojas difuntas». El poema termina con la decisión de no volver atrás y tratar de ser pájaro: «Enterremos» (las alas y las hojas). El último verso del último poema del libro dice: «Menos uno, herido, alicortado». Alberti se personifica en este pájaro sin alas, herido, *pero todavía vivo.* Lo importante es que quiso ser pájaro («el del secuestro, por el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros» de «El mal minuto»). En Vicente Huidobro vemos también en «Otoño»: «¡Oh qué cansancio!/ Una lluvia de alas/ Cubre la tierra». En «Niño» (de *Poemas árticos)* tenemos al poeta niño «sin alas». El poema «Mares árticos» dice: «Busco la alondra que voló de mi pecho». También en el poema «¿Son todos felices?» de *Un río, un amor* (1929) de Luis Cernuda leemos «Gritemos a un ala enteramente» como grito de la nueva poética. Entre Alberti y Cernuda existen raras coincidencias. Alberti: «Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato del cielo, un amigo» de «El ángel superviviente» y Cernuda: «Para hundir tantos cielos,/ tocando entonces soledades con mano disecada» de «¿Son todos felices?». Quizá se trate de una crisis poética generacional.

Como han señalado muchos críticos hay un aumento de confianza en las fuerzas del poeta contra la mudez interior; al final de *Sobre los ángeles* los poemas se vuelven más tupidos, con líneas más largas. Se ve esta nueva seguridad en el poema «Los ángeles sonámbulos» que remata su primera sección con el verso «Un rey es un erizo de pestañas». La imagen del erizo y sus espinas negras se mezcla a la del ojo y sus pestañas negras para sugerir algo sobre el peligro del mundo interior, inconsciente, de los sueños (una imagen creacionista según Undurraga). La segunda sección termina con lo que parece ser la misma afirmación: «Un rey es un erizo sin secreto» pero ahora no existen peligro ni amenza. El poeta ha consquistado el reino y derribado al rey. No hay ningún secreto para revelar. A través de su boca ya no salen «números» (ecos de Pablo Neruda) y «letras difuntas» porque logró bajar y salir de su infierno personal, o como dice el último verso de «Juicio»: «Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura».

Esta nueva seguridad acerca de la función del poema abre el primer poema de *Sermones y moradas.* «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro». El poeta ahora nos guía, frío, revelando sus «infiernos», no sufriéndolos.

«Estáis sordos» articula la nueva visión moderna que tiene Alberti:

> Oigo el llanto del Globo que quisiera seguirme y gira hasta quedarse mucho más fijo que al principio,
> tan borracho en su eje que hasta los astros menos rebeldes transitan por su órbita.
> ¿No oís que oigo su llanto?
> Siento que andan las islas.

El poeta está en contacto físico —«oigo»— con el mundo. Ya no vive su «infierno mudo». El cambio posterior hacia una poética más politizada, más útil, no sería muy grande.

Alberti desemboca en la crisis de la modernidad con *Sobre los ángeles,* descartando otras maneras de asumir esta modernidad que había ensayado en sus libros anteriores. Es surrealista por ser atento a su época, no por seguir unas reglas al pie de



la letra, aunque se nota contagio de Cernuda y Neruda en sus poemas (o al revés, quizá sean ellos los endeudados).

Quisiera terminar con un dilema hiriente, que afecta a todo poeta en el siglo veinte afirmando una vocación sin recompensa económica. No se vive de poesía. Bécquer lo dice mejor que nadie con gran sarcasmo en *Rima XXVI:* «Voy contra mi interés al confesarlo;/ no obstante, amada mía/ pienso, cual tú, que una oda sólo es buena/ de un billete de Banco al dorso escrita». Alberti asumió su propia crisis cuando decidió cambiar su vocación de pintor a poeta, pero sin recursos familiares, sin apoyo económico. Lo mismo ocurrió con Pablo Neruda y Luis Cernuda. El dilema se resume en la pregunta ¿cómo ser poeta en las sociedades modernas, urbanas? Al principio Alberti se vio como poeta callejero, populista; se afirmaba contra su pasado, contra la España «loca de padrenuestros» y «gazmoña». Pero pronto se separó de los «señoritos» que vivían de sus padres, con rentas y mucho ocio. Alberti encarnó la modernidad en *Sobre los ángeles* como una crisis de identidad que era también una crisis de función y de economía. Ni tenía bachillerato. En *La arboleda perdida* confesó que envidiaba a sus amigos poetas que tenían carrera académica como Pedro Salinas y Jorge Guillén, o empleos, o que simplemente vivían de sus padres como Dalí, Buñuel y Lorca. No pudo y no quiso trabajar en otra cosa que su poesía, pero la poesía no le daba lo suficiente para sobrevivir económicamente. Enflaqueció, y se enfermó gravemente por su poesía. Este dilema llegó a ser crisis: «¿Yo? ¿Qué era yo?». No dice «¿Quién era yo?» barajando términos filosóficos, sino «qué». En esta pregunta vemos la semilla de otra justificación de cómo ser poeta que ofreció este siglo. Trabajar para la causa, para el partido; ser más útil a la sociedad, o a las ganas de cambiar la sociedad. Esa fue la elección que tomaron muchos surrealistas en Francia. André Breton escribió su *Légitime défense* en septiembre del 1926, adhiriéndose al Partido Comunista francés. La revolución al servicio del surrealismo fue el cambio del título de la revista surrealista de los años 1930-1933. Breton no rompió con el estalinismo hasta 1935, e íntimos amigos suyos como Eluard y Aragon no lo hicieron nunca. Cuando Alberti gritó «Abajo la dictadura» en 1930 pasó al otro bando, combinando su poesía con una política que mantenía sus ganas de ayudar a un cambio pero que no tenía que ver con la estética. Cuando desde el exilio escribe sus memorias dice del año 1928: «A nadie, por otra parte, se le ocurría entonces pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella». Este servir para «algo más» lo dice todo. Al salir de «lo poético» Alberti se hizo moderno, testigo de la modernidad. Yo creo que la resolución de su dilema desemboca en una poesía que nunca llega a la carga poética de *Sobre los ángeles*, pero éste es el precio que hay que pagar por asumir el riesgo de una crisis, y poder encarnarla en poemas sin ser derrotado. Humanamente Alberti salió ganando.

Jason Wilson



Bibliografía

Rafael Alberti: *Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas.* Editorial Losada: Buenos Aires, 1952; *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de C. Brian Morris, Cátedra: Madrid, 1989; *La arboleda perdida. Memorias.* Seix Barral: Barcelona, 1975.

C. M. Bowra: «Rafael Alberti, Sobre los ángeles» en su *The Creative Experiment* (1949), Grove Press: New York, 1959.

André Breton: *Manifestes du Surréalisme.* J. J. Pauvert: Paris, 1962.

Geoffrey Connell: «Introduction» a su traducción de Alberti, *Concerning the Angels*, Rapp & Carroll: London, 1967.

A. Leo Geist: «Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *Litoral. Surrealismo. El ojo soluble.* Málaga, 1987, pp. 224-241.

Robert Hughes, *The shock of the new art and the century of change.* BBC: London, 1980.

Vicente Huidobro: *Obras completas*, vol. 1, edición de Braulio Arenas, Zig-Zag: Santiago de Chile, 1964; *Poesía y prosa. Antología*, edición de Antonio de Undurraga. Aguilar: Madrid, 1967.

Paul Ilie, *The surrealist mode in spanish literature.* University of Michigan Press: Ann Arbor, 1968.

Juan Antonio Masoliver Ródenas, «La angustia en la poesía española contemporánea», *Confluencias*, vol. II, nº. II, 1988, pp. 29-33.

C. B. Morris: *Surrealism and Spain: 1920-1936.* Cambridge University Press: Cambridge, 1972.

J. B. Pontalis: «Les vases non communicants», *Nouvelle Revue Française*, mars 1978, nº. 302, pp. 26-45.

Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*, Gallimard: Paris, 1972.

George Steiner: *Real Presences. Is there anything in what we say?* Faber and Faber: London, 1989.

Jason Wilson: *Octavio Paz*, Twayne: Boston, 1986.

Globo libre, el primer balón flotaba
sobre el grito espiral de los vapores.



Alberti con los títeres del guiñol *Octubre*



Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti

La consideración de la literatura española en el tramo que va de 1920 a 1939 plantea más de un problema de periodización. La rutina acostumbra a distinguir una «generación del 98» que, en conflicto o solidariamente con el «modernismo», descubre la literatura como acción intelectual y como compromiso estético. Al final de su vigencia, llega el despliegue reformista y el nacionalismo crítico de una «generación de 1914» para la que no pocos prefieren el término, no se sabe si tomado del italiano o del catalán, de «novecentismo»; a esto sucede la fiesta lúdica de 1927 y, por último, la congoja epigonal de la denominada «generación de 1936». Una arbitraria dialéctica de afirmaciones y de negaciones vertebraría ese vertiginoso carrusel historiográfico, por más que el buen sentido aconseje observar mejor los elementos de unidad que los ingredientes de aparente dispersión. ¿No valdría más, por usar de los términos de Fernand Braudel, el hablar de una suerte de *moyenne durée* de historia intelectual que se inicia a fin de siglo y que quizá no concluye siquiera al borde de la guerra civil? ¿No tiene algo de cierto, como proponía el historiador Jaume Vicens Vives, el postular una «generación acumulativa del 98» para recoger en alguna forma lo que de dispar y de unitario tiene la acción estética e ideológica del primer medio siglo?

No deja de resultar llamativo que cada uno de los períodos considerados haya visto y haya dialogado a su manera con el momento inicial: la crisis de fin de siglo. Por supuesto, que sus propios protagonistas tuvieron activa conciencia de sí mismos y de su significado: lo vieron como una querella de viejos contra jóvenes y como un nuevo modo de vivir la literatura, ya fuera en la condición de disidentes bohemios, de agitadores intelectuales o de ambas cosas a la vez, a la par que sabían que una serie de descubrimientos éticos y estéticos —la intimidad reflexiva, la emotividad impresionista, la sensibilidad sinestésica, la sencillez expresiva— se les debían. Pero,

de hecho, recibieron su nombre de «generación del 98» de sus herederos y todo aquello —nombre y sentido— se gestó en torno al homenaje a Azorín —la Fiesta de Aranjuez en honor del escritor— convocado en noviembre de 1913 por Juan Ramón Jiménez y por Ortega. Era el homenajeado quien había hallado el nombre feliz pero eran los anfitriones los que con su aceptación signaron un pacto de continuidad. Ortega vio cómo a Azorín se debía la invención de España como paisaje emocional y de la literatura española como ámbito de indagación de la sensibilidad patria. Antonio Machado advirtió, a su vez, cómo Unamuno había troquelado una religión laica que era el nacionalismo liberal. Y Pérez de Ayala descubrió lo que Valle-Inclán tenía de ejemplar visión estética del mismo problema, a la vez que el joven Azaña estigmatizaba en Ganivet y el propio Ortega en Pío Baroja los elementos deletéreos de la nueva nacionalidad crítica: la arbitrariedad, el intuitivismo, el misoneísmo miope. Se ha dicho muy a mendo que en la llamada «generación del 27» se produce un repudio de las desazones noventayochescas y se piensa en José Bergamín escribiendo —en el número 3 de *La Gaceta Literaria* y el mismo año emblemático de 1927— que «dijo noventayocho y al decirlo, su voz doblaba a muerto, lánguidamente, como una campana». Pero se olvida entonces lo que significa el reconocimiento de Unamuno como poeta por parte de Gerardo Diego, el que Salinas inicie su obra crítica con un artículo sobre Feijoo que hereda todos los modos de Azorín o lo que Lorca debe al drama de Valle-Inclán. ¿Y qué decir de la generación de 1936, tantas veces reflejada en el espejo de sus abuelos y la primera que erige a su antecesora un serie esfuerzo de interpretación apasionada? Los estudios de Ferrater Mora, Sánchez Barbudo o Serrano Poncela sobre Unamuno y Machado; los de García Bacca sobre Machado; el libro de Laín Entralgo sobre la idea misma de generación... son, al margen de hitos bibliográficos, jalones de una autointerpretación por virtud de un tema interpuesto.

Pero aunque no sea nada nuevo hablar de tantos elementos de continuidad en la vida de la cultura, conviene que recordemos algunos y máxime cuando el rótulo de esta intervención nos coloca bajo una lema de Antonio Gramsci. Pocos espectáculos intelectuales son más fascinantes que el despliegue de las notas del gran pensador italiano a propósito de la literatura de su país durante los muchos años que pasó en las cárceles fascistas (y que coinciden casi con el período que tratamos): allí descubrió Gramsci que no había contenido sin forma o que no cabía juicio literario sin juicio de intenciones morales, que la literatura heredera del Risorgimento era esencialmente impopular y que el espíritu italiano de 1900 vagaba lejos de sus raíces y que cabía —era el caso de los novelistas rusos del XIX— una literatura popular de alta exigencia... ¿Qué hubiera dicho de aquella literatura española de la que habla alguna vez —a propósito del *Quijote* o por cuenta del carácter rural de nuestra sociedad— si la hubiera conocido mejor? ¿Qué hubiera pensado de esa línea de activismo nacionalista y liberal —la de Unamuno— enfrentada en parte al idealismo más internacional y más burgués de Ortega? Para Gramsci, «cultura» —y de ahí nuestro título— "significa indubbiamente una coerente, unitaria e diffusione nazionale concezione de-



lla vita e dell'uomo, una religione laica, una filosofia che sia diventata appunto cultura, cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale»[1], y, en este sentido, lo que es su glosa de la herencia de Francesco De Sanctis encuentra una ratificación de su propio pensamiento.

La realidad es que, en España, tal idea de la cultura existía, y que la «vida nacional», cada vez más integrada pese a que Machado la viera como conflicto de dos Españas, encontraba alguna respuesta en aquélla. O podía encontrarla. Porque el elemento de continuidad más evidente entre todo lo que hemos citado es la voluntad de diálogo y de encuentro con un público: público que, a menudo, es una hipótesis apasionada del escritor —lo que deja huella en esa sintaxis de la segunda persona, del «tú, lector», en Unamuno— porque se concibe la propia obra como una pedagogía moral y estética, como «cultura» en el sentido gramsciano y desanctiano. No parece casualidad que abunde tanto la novela que describe la crisis de soledad de un intelectual, a medio camino siempre entre la neblina de la introspección, la reflexión de la historia y la esperanza de solidaridad: la crisis personal, de ese modo, se incardina en la crisis del país y el escritor siente trasladada a su vivencia individual la difícil gestación del futuro colectivo. Así vive el Unamuno de *Paz en la guerra* su recuerdo de la guerra carlista o el Eugenio de Aviraneta barojiano el sentido todo del siglo XIX hispánico. O Antonio Azorín la crisis de funciones en la literatura del fin de siglo. O Andrés Hurtado la quiebra del pensamiento científico y de la convicción profesional en el seno hostil de la mesa de camilla nacional. No es casual tampoco que cundan tanto los *alter ego* segregados por los autores como una forma de exorcizar los propios fantasmas interiores: así vivió su radicalidad modernista el Tristán de Rampón Gómez de la Serna que se interroga a sí mismo en *El libro mudo;* así revivió su niñez atónita e hipersensible Gabriel Miró cuando creó a Sigüenza; así cifró su desprendimiento del modernismo estético Ramón Pérez de Ayala cuando creó a Alberto Díaz de Guzmán; así purgó su misticismo idealista Ortega y Gasset cuando lanzó a correr el mundo a su Rubín de Cendoya; así padecieron los apócrifos de Antonio Machado —y muy especialmente el pobre Abel Martín, más que Juan de Mairena— el laborioso desprendimiento del confortable monismo idealista para hallar el «tú esencial». Dimensión introspectiva y monologal que, sin embargo, es el estadio previo de un diálogo: sabemos de la existencia y la contunidad de esa literatura de autobiógrafos y de *dobles* porque sus autores la lanzaron al difícil ruedo de las letras de su tiempo. Porque convirtieron su autoconciencia en moneda de cambio con la sensibilidad de un lector posible y español que estuviera viviendo —o debiera vivir— su mismo conflicto.

Quizá por eso se piensa también la literatura como asunto de unos pocos, como complicidad en un destino. Algún día habrá que estudiar las letras de nuestro siglo como una trama de dedicatorias recíprocas llenas de significado: cotextos —siguiendo la terminología de Gérard Genette— que explicitan las líneas de fuerza que un texto puede no tener por sí solo. Así sucede cuando Ortega dedica a Ramiro de Maeztu sus *Meditaciones del Quijote*, libro inaugural de tantas cosas, «en un gesto fraterno»

[1] Quaderni del carcere. Letteratura e vita nazionale, *Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 20.*

que el tiempo y las discrepancias mandaron borrar de posteriores ediciones pero que entonces significaba la complicidad en el combate por una epistemología idealista y reformadora. Así, cuando Juan Ramón estampa al comienzo de *Piedra y cielo* un envío a Ortega «voluble en lo permanente», que da un significado nuevo a la experiencia de la «poesía pura». O cuando Azorín ratifica el que hemos llamado «pacto» de su homenaje en 1913 dedicando *Al margen de los clásicos* a Juan Ramón, *Los valores literarios* a Ortega y *Un pueblecito: Riofrío de Avila* a Antonio Machado. Dijo alguna vez García Lorca que «escribo para que me quieran» pero, más allá del patetismo de la expresión, las graciosas dedicatorias que convocan las *Canciones* de 1927 o el *Romancero gitano* de 1928 son un álbum de cuantos en España se afanaban entonces en un arte nuevo, en un distinto y más grato modo de concebir la aventura estética.

Y más allá de la dedicatoria significante, aunque estrechamente emparentada con ellas, está la evocación solidaria o crítica del colega, convertida en un género a caballo entre la retratística intuitiva y la autocomplacencia del grupo pero siempre teniendo al fondo esa idea solidaria y global de una literatura nacional que recaba esfuerzo colectivo. Ese es el sentido de los apuntes poéticos de Antonio Machado —los «Elogios» en *Campos de Castilla* y los retratos en forma de soneto en *Nuevas canciones*—, la intención de las sagaces y bienhumoradas «caricaturas líricas» de Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos* y la efusividad templada por la memoria personal de *Los encuentros* de Vicente Aleixandre. A esa índole de trabajos —reconocimiento de la figura ajena pero sometido al crisol subjetivo del recuerdo y al azar de la intuición— corresponden dos obras de Rafael Alberti que son parejas y en cierto modo complementarias: las prosas de *Imagen primera de...* y los elegíacos versos de *Retornos de lo vivo lejano*, por no citar muchas partes de *La arboleda perdida*. No podía faltar la voz de Alberti en este concierto español de testimonios personales escritos con motivo de la amistad (o la discrepancia) en el oficio.

La complicidad colectiva que dicta estos escritos se entiende todavía mejor cuando se la ve conformar un tema fundamental: la constitución de una idea nacional tolerante, habitable, concebida más como una emoción compartida que como una convocatoria en torno a las grandes hazañas del pasado. El nacionalismo español del siglo XX ha querido ser —y ese es un timbre de gloria— un sentimiento de paisaje, una sensación traída de un texto o pintada en un cuadro, el recuerdo de una copla sentimental, mucho más que una batalla memorable o las glorias de una dinastía. Hablar de esto es hacerlo, por ejemplo, del concepto de *intrahistoria* que bautizó Unamuno y que intuyó, más que en las páginas conocidas de *En torno al casticismo*, cuando vio nacer el concepto de civilidad y convivencia en el minúsculo Bilbao liberal, asediado por los campesinos carlistas, y acertó a pintarlo en *Paz en la guerra:* la verdadera España es un descubrimiento reservado al corazón y no a la erudición baldía; es la reconciliación que se gana y no la victoria que se impone. Por su lado, Azorín hizo también mucho por convertir la literatura nacional en una referencia paisajística y al paisaje en literatura. Podrán remitirse sus evocaciones a un quietismo pernicioso —lo señaló



Ortega y lo repitió, con buenas razones, Carlos Blanco Aguinaga más recientemente— y al deseo de ratificar los orígenes rurales y arcaizantes de una idea de España estática y patriarcal, pero eso será sólo parte de la verdad: el quietismo acartonado es el de Ricardo León y no tiene nada que ver con esta progenie de españoles inquisitivos. Pocos países habrán escrito —hasta ayer mismo— tanta literatura sobre la exploración física y antropológica de sí mismos, convirtiendo el narcisismo originario de tal actitud en voluntario apartamiento de otra especie peor de narcisismos. Por volver a nuestro Rafael Alberti, ¿qué es *Marinero en tierra* sino la mágica vinculación de una infancia y un paisaje, reconocibles como identidad del desterrado en Madrid? ¿Y qué es *A la pintura* sino un homenaje a la patria de elección que es el Museo del Prado, rincón habitable de lo mejor de la historia? ¿Y qué es *Ora marítima* sino la conversión del país nativo en mitología cernida así por la distancia cronológica y la herida de la distancia en el espacio?

Los años 1920-1939 presenciaron pasos decisivos para proporcionar a estas emociones un cauce institucional. Son los años en los que la literatura y el arte españoles encuentran modos de difusión y elementos de apoyo de trascendencia decisiva: lo mismo puede ser un semanario como *España* que afirma su ejecutoria política entre 1915 y 1924, que un periódico como *El Sol*, nacido en 1917 y buque insignia de la vasta empresa de comunicación intelectual que concibió Nicolás María Urgoiti con la asesoría de Ortega; lo mismo fue un escaparate de lo más sugestivo de las culturas europeas como la *Revista de Occidente*, que ve la luz en 1923, que un combativo quincenario como *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero que, entre 1927 y 1932, libró brillantes escaramuzas por la creación de un público nuevo que integrara en su credo estético las formas artísticas de la vanguardia. Pero las revistas son, muy a menudo, un síntoma de causas más profundas. La hermandad intelectual que posibilita sus redacciones y que asegura sus públicos se encuentra, por ejemplo, en la renovación de la vida universitaria que también tiene hitos destacados: la fundación de la Junta para Ampliación de Estudios, primero; la constitución, después, de la inolvidable Residencia de Estudiantes en 1910, la misma fecha en que la Junta organiza el Centro de Estudios Históricos... No es una casualidad que el año de 1927 sea, amén del epónimo de la generación de Rafael Alberti, aquel en el que se pone la primera piedra de la Ciudad Universitaria de Madrid, sueño de multitudes juveniles y aireadas arquitecturas que se inmoló a la barbarie entre 1936 y 1939, como si fuera un símbolo de lo que España perdería bajo la bota del franquismo. Las posibilidades que aquella juventud tenía para acceder al mundo de una cultura más exigente habían experimentado hacia 1920 una colosal mutación: cualquier librería de provincias podía ofrecer al estudiante inquieto un impecable libro editado por Renacimiento y luego por Biblioteca Nueva o por C.I.A.P.; la colección Universal, de C.A.L.P.E., que nacía en 1919, ofrecería las pulcras ediciones de la *Segunda antología poética* de Juan Ramón o las *Notas* de Ortega donde cabía aprender las correspondientes lecciones de rigor lírico y de precisión conceptual; quien difícilmente accedía a los teatros de la capital, tenía

el mágico recurso del cine pero, si no, podía leer a Valle-Inclán, a Lorca o a Jacinto Grau en los tomitos semanales de *La Farsa*... la cultura de quiosco que trajo tantas obras de actualidad política y traducciones extranjeras, al lado de novelas sociales o estudios de divulgación sexológica, dio particular carácter a la cultura popular del período republicano. Y llegó precisamente cuando entraban en decadencia irremediable aquellos otros productos de librería popular —las colecciones de novelas cortas inauguradas en 1907 por *El Cuento Semanal*— que les habían precedido en el favor público... y en la desconfianza y el aborrecimiento por parte de las juventudes más exigentes y vanguardistas de los años veinte.

Y es que la vida española posterior a 1918 —por citar el momento final de la primera guerra europea— ya no es lo que había sido en el sesteante período de la Restauración y la Regencia, aquellos años que Galdós tildó de «años bobos» y que Ortega descalificó con elocuencia en su discurso «Vieja y nueva política» de 1914. Producíase entonces, y en forma acelerada, un cambio similar al que Europa había vivido en los dos decenios anteriores a la contienda. Cuando el gran historiador británico Eric J. Hobsbawn quiere describir en su último libro, *The Age of the Empire*, el reflejo vital de la época no vacila en recurrir a su propia experiencia familiar en la víspera misma del atentado de Sarajevo: por entonces, una muchacha vienesa de familia acomodada, que ha tenido acceso a estudios superiores, realiza un viaje de estudios por Oriente Medio donde su familia tiene algún interés económico; y allí conoce a un joven funcionario inglés de correos quien, a su vez, es hijo de unos emigrantes polacos establecidos en Inglaterra desde mediados de siglo. Estos fueron el padre y la madre del autor, y su periplo personal un testimonio de las relaciones, los horizontes profesionales y las experiencias personales que posibilitaba la integración económica del mundo bajo el signo del capitalismo imperialista (que un ruso, Lenin, llamaba así pocos años después de que la España del Desastre o la Rusia de Port Arthur perdieran la carrera del expansionismo colonialista). La pacata política exterior de Cánovas y la derrota de 1898 habían colocado definitivamente a España en la periferia de los grandes imperios y un español que tuviera entre veinte y treinta años a la fecha de 1920 no podía tener, por ejemplo, la terrible vivencia de la guerra europea y las desazones subsiguientes a la desmovilización en un mundo muy distinto. La «postguerra» española fue una postguerra moral y las únicas trincheras que se vivieron fueron las edificadas con el papel de los periódicos beligerantes o con los enconos de *aliadófilos* y *germanófilos*. Conocería, en todo caso, alguna sensación parecida si la *cuota* no le había librado de la guerra colonial en Marruecos que dejó su huella memorable en las páginas acres del Sénder de *Imán*, en los fervores regeneracionistas del Giménez Caballero de *Notas marruecas de un soldado* o en el bronco sadismo protofascista del Luys Santa Marina de *Tras el águila del César*.

El escritor español prototípico nacido hacia 1900 era, sin embargo, algo distinto de sus colegas europeos. Todavía resultaba muy probable que procediera de un medio rural acomodado que, en todo caso, había experimentado recientes y decisivas trans-



formaciones: García Lorca, por ejemplo, había nacido el año fatídico de 1898 en una vega granadina a la que había enriquecido el cultivo de la remolacha azucarera y su destino de vástago adinerado fue paralelo al de la ostentosa vía urbana que los granadinos llamaron «Gran Vía del Azúcar»; Rafael Alberti, como antes Juan Ramón Jiménez, procedía de una ascendente burguesía agraria enriquecida con el comercio de vinos y en los recuerdos de uno y otro —en *La arboleda perdida* y *De un momento a otro;* en *Platero y yo* y *Por el cristal amarillo*— dejó su huella indeleble la seguridad del confort burgués; Emilio Prados fue hijo de un acaudalado comerciante de muebles malagueño y Aleixandre hijo de un ingeniero, como lo habían sido los Baroja, mientras que Fernando Villalón o José María Hinojosa procedían de una típica *souche* de terratenientes. La mujer que unió su destino a Alberti, María Teresa León, sería una burguesita castellana, hija de militar, y Concha Méndez, la que se unió a Manuel Altolaguirre, una *sportswoman* que ganaba concursos de natación y que se recordaba en sus versos como bañista en la aristocrática playa del Sardinero... El patético caso de Miguel Hernández llama la atención por darse precisamente en un marco humano de prodigalidad vital y recursos suficientes. No era leyenda el hambre y la desazón del pobre provinciano que, en 1935, escribía infructuosamente a su amigo García Lorca:

> Te escribo en una situación penosísima: parado, ni pastor siquiera, con novia que no se conforma viéndome así, madre, padre, hermanas, que tampoco, por nuestra pobreza. Y yo menos. Y no encuentro trabajo y cada bocado que como es vigilado con el rabillo del ojo por todos, que me quieren como a regañadientes. No sé, pero si sigo así un mes más, me iré Dios sabe a dónde en busca de un ganado y de un mendrugo. Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena *El torero más valiente?* Bueno, hombre, será que no vale la pena; hice esa tragedia por aliviar la mía (...) No me queda más dinero para sellos. Escribí a Neruda que me escribió, y espero carta suya[2].

Entre otros estrenos felices —Lorca iba a ver el de *Doña Rosita la soltera*—, manifiestos y libros impresos en el taller de Altolaguirre, florecer de revistas y entusiasmo de reseñas, alguien sufría por su hambre y su vergüenza, como otros —se puede pensar en Prados o Cernuda— refugiaban su orgullosa y secreta diferencia en el seno acogedor de la revolución proletaria. Eran experiencias de juventud más difíciles y completas a las que se unía y sustentaba una educación más exigente: no en vano la Residencia de Estudiantes de los madrileños Altos del Hipódromo es una referencia obligada. A cambio, no serían muchos los que tuvieran la experiencia de vivir fuera de España, o fuera cuando menos de su ambiente habitual: Lorca vivió con pasión lo catalán y se permitió escribir en gallego; Juan Larrea, como antes el chileno Huidobro, habitó una lengua extraña y supo de lo que Georg Steiner llamó *extraterritorialidad* al escribir una parte de su obra en francés... Pero antes del exilio general de 1939 —cuando Cernuda quiso vivir como inglés y Alberti casi como italiano—, la experiencia vital de los extranjeros era muy limitada. Por supuesto que ninguno tiene la de países exóticos y, en ese sentido, la literatura española seguirá siendo muda; tampoco abundan los transterramientos definitivos aunque los viajes sean algo más

[2] Epistolario, *ed. A. Sánchez Vidal, Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 68.*



que la escapada bohemia. La estancia de Ortega en Alemania para 1905 o los viajes de Manuel Azaña a Francia, como después los años escolares pasados en Europa con los fondos nunca muy abundantes de la Junta para Ampliación de Estudios, se convierten ya en experiencias formativas, en útiles y enriquecedores cotejos de una España provinciana y un mundo más abierto. Entre los escritores de 1927 los más tocados por el aire exterior son, sin duda, los dos decanos, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Y resulta significativo ver cómo el joven Salinas de 1915 escribe a su novia Meg en septiembre de 1915, tras haber hablado con su colega Américo Castro y ver la posibilidad de seguir en París como lector de español, hacerse a la par doctor en letras y después intentar obtener una cátedra de universidad en España y no una modesta plaza en Instituto de Enseñanza Media:

> Vida, yo me doy cuenta de todo lo que representa París para nosotros. Ventajas materiales, primero, sí, pero ventajas espirituales sobre todo. Margarita, tú sabes mejor que yo lo que los dos debemos a nuestro amor; pues bien, creo que nada nos pondrá mejor en condiciones de darle una vida alta y pura, que esta residencia en París (...) Una de las cosas que más me contrariaban era tener que traerte a un rincón de provincias donde sólo llegasen ecos de sonidos, y no sonidos puros (...) Ya te hablaré con despacio de eso: tú no sabes lo que son las provincias españolas, cómo absorben, cómo no permiten ninguna independencia, cómo todo lo que no es distinto a su vida se tacha enseguida de raro o de loco y se aísla. Y luego la ausencia total de vida de espíritu. ¿No ves tú a las ciudades como hogares espirituales? Pues bien, ningún hogar más frío y desamparado que el de la provincia española, aun el de Madrid[3].

Esta porción de candorosas ingenuidades resulta, sin embargo, muy reveladora: el Ortega que se entusiasma con Nuremberg también hubiera ratificado que una ciudad es un «hogar espiritual» y seguramente no hubiera compartido lo que Unamuno veía y gustaba de la provinciana y bellísima Salamanca que había convertido en su referencia obligada: metáfora y altavoz de sí mismo pero no hogar de disciplinada cultura... El encanto de la provincia que habían gustado los modernistas —tan entusiastas de las *ciudades muertas*— claudicaba ante exigencias nuevas y, de ese modo, la explosión de la vanguardia fue una cadena conspirativa de revistas de provincia y de entusiasmos minoritarios que abarcan toda la geografía española: *Verso y Prosa* en una Murcia que acaba de estrenar universidad; *Litoral* en una Málaga que empieza a desperezarse del sueño señoritil donde literariamente gobernaban Ricardo León y Salvador González Anaya; *Meseta* en la recoleta Valladolid que no conocía más inquietud intelectual que la de las huestes de Santiago Alba; *Mediodía* en Sevilla para demostrar que algo más había que la comedia de los Quintero o las narraciones del canónigo Muñoz y Pabón... En 1931 Ortega hablaría de la necesidad de la «redención de las provincias» que habían sido el bastión reaccionario de la Restauración (y, en parte, de la moralina envejecida de la Dictadura primorriverista): en las fechas siguientes, la radiodifusión, el automóvil, el cinematógrafo y aquella cultura de quiosco a la que aludía más arriba borrarían muchas distancias y supondrían un paso gigantesco en la integración moral y política del país, en la conquista de una «vida nacional» irrigada por idéntico fluido histórico.

[3] Cartas de amor a Margarita, 1912-1915, *ed. S. Salinas de Marichal, Alianza Ed., Madrid, 1984, p. 254.*



Pero a esas alturas la gran lección de los escritores de fin de siglo seguía vigente: la literatura era una forma de conocimiento del problema de España. En torno a 1910 qué cosa era España y cuál era el modo de presentarla se había discutido en torno a lo que se llamó «el caso Zuloaga» y, como ya se ha indicado, en 1913 y con motivo de la Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín se convino en que meditar estéticamente sobre tal cosa era obligación primordial del escritor hispano. No otra cosa sería, en fin, lo que enunciaba el preciso prólogo «Al lector...» que abre *Meditaciones del Quijote* y lo que Alberto Díaz de Guzmán, *alter ego* de Pérez de Ayala, descubría al final de su itinerario vital en *Troteras y danzaderas*, obra también de 1913, y lo que significaba el intermedio franciscano y andaluz de *Platero y yo*, 1914, en la ejecutoria de Juan Ramón Jiménez: invitaciones a una epistemología emocional, reconocimiento y reconciliación con las cosas menudas y cotidianas. El arte se concibe como un modo de pedagogía nacional y como una apelación a un sentido común transido por la gracia, que se propone enseñar al ciudadano a vivir con armonía y belleza, con convicción moral y solidaridad. Y no deja de ser significativo recordar cómo el mismo tema español más tradicional se estiliza y se hace un bello producto estético en estos años: que son, sin ir más lejos, los del ciclo de Manuel de Falla que va desde *El amor brujo* de 1914 a las dos versiones (1915 y 1917) de la obra que se acabó llamando *El sombrero de tres picos*.

Con esto queda dicho algo y hasta mucho de por qué la vanguardia española tuvo tan alto contenido de este «proyecto de pedagogía nacional» y, en ese sentido, acabó resultando más nacionalista que internacionalista, más normativa que insurreccional, contrariamente a lo que indicaban las pautas francesas o germánicas del movimiento. Los episodios de una vanguardia juguetona y, como quiso Ortega, «deshumanizada» no son muchos entre nosotros y aunque haya «carnuzas» y «putrefactos», en el léxico que inventó la Residencia de Estudiantes, se piensa más en aunar voluntades y trayectorias que en restarlas. En todo caso, y como se ha apuntado, lo que se condena al arrumbamiento es el pasto espiritual de una clase media anticuada que gusta de la *sicalipsis* de los relatos de Alvaro Retana y «El caballero audaz» o las traducciones de Carolina Invernizzio y Guido da Verona, las *astracanadas* más reaccionarias de Pedro Muñoz Seca o las monsergas pretenciosamente atrevidas de Jacinto Benavente o Manuel Linares Rivas. Quizás el *Manifest groc* o «manifiesto antiartístico catalán», firmado en 1928 por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluis Montanyà, sea el más iconoclasta y polémico de todos los españoles de su tiempo y, en rigor, apenas es un divertido panfleto futurista —y muy poco surrealista— donde se abomina del arte *noucentista* catalán («denunciamos la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimerà, denunciamos la sensiblería enfermiza del Orfeó Català...») y se apela al cine, al boxeo, al rugby, al jazz, al autódromo y al *music-hall* como testimonios de una época en la que «Grecia se continúa en el acabado numérico de un motor de avión, en el tejido antiartístico de anónima factura inglesa destinado al golf, en el desnudo del *musi-hall* norteamericano» y en «una multitud anónima antiartística

que colabora con su esfuerzo cotidiano en la afirmación de una nueva época, viviendo de acuerdo con su tiempo»[4].

Claro está que existe un filme como *Le chien andalou* y una pintura surrealista tan fiel a sus modelos como la de Óscar Domínguez, pero quizá lo más específico del vanguardismo español es el esfuerzo por injertar la tradición artística nacional y lo moderno. Por eso tiene honores de fasto mayor en 1927 la celebración del centenario de Luis de Góngora y a ella concurren los estudios filológicos de Dámaso Alonso y las bromas de Gerardo Diego, las emulaciones de Rafael Alberti en *Cal y canto* y las notas para arpa y voz de Manuel de Falla en el *Soneto a Córdoba.* Y más adelante todavía se celebrará un significativo centenario de Lope de Vega en 1935 —consignado a mayor gloria del populismo «comprometido»— y otro del romanticismo al año siguiente —dedicado a los fanos de una nueva emotividad—. Muchas veces se ha comentado que Rafael Alberti dedicó los duros de su Premio Nacional de Literatura de 1924 a comprar helados y, sobre todo, a adquirir las obras de Gil Vicente y el cancionero de Francisco Asenjo Barbieri, veneros importantísimos de aquellas cancioncillas cuyo ritmo interior estaba ya en *Marinero en tierra* y culminó en *La amante* y *El alba del alhelí* hasta el *Cuaderno de Rute.* No era el único en apreciar la gracia inmarcesible de un pasado que la sencillez del presente volvía moderno. También en 1924 el musicólogo Eduardo Torner, figura capital de la generación de 1927, escribía a Adolfo Salazar, el mejor historiador y crítico de la música en su tiempo:

> Nuestro público está incapacitado, yo lo creo así, para comprender y sentir la música moderna por desconocimiento de la tradición musical, cuanto más lejana en el tiempo más cercana del nuevo arte. Narváez y Debussy, Mozart y Halffter —música, bella música, y nada más ¡y nada menos!— Beethoven, Wagner, Strauss —pseudofilosofía sonora, mala filosofía y poco música. Ya ve Vd. lo que ocurre con nuestro público. Cuando creemos que realmente avanzó y refinó su sensibilidad, de repente ¡zas! se revuelca, borracho de placer, en una obra zarzuelera donde el chumchum del bombo es la parte principal de la instrumentación[5].

Al margen de lo que el melómano tilde de injusticia, ese fue el talante de toda una época. El año de 1925 fue el que trajo a Alberti su Premio Nacional pero también el que vio otorgar el de Música a la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, tan significativamente aludido en las líneas de Torner. Quizá tampoco sea muy justo hablar del chumchum cuando todavía resonaban los ecos de *Doña Francisquita* de Amadeo Vives que había sido un éxito en 1923, pero, en todo caso, aquellos fastasmas contra los que combatía la vanguardia vuelven a conjurarse en estas líneas: son los que han secuestrado la sensibilidad del público que por eso prefiere Pedro Mata a Gómez de la Serna, el pintor Sotomayor a Ramón Gaya, la ramplonería del maestro Padilla a la gracia de Salvador Bacarisse. Porque la insólita batalla de la vanguardia española es, precisamente, una batalla por ganarse el público y por interesar al Estado en el arte nuevo: en ese orden de cosas, un escrito como el Manifiesto de Artistas Ibéricos también

[4] *Jaime Brihuega,* Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931, *Cátedra, Madrid, 1979, p. 160.*

[5] La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939 *(catálogo de la Exposición). Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 164.*

en 1925 o un esfuerzo como el de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) en 1932 son proclamaciones curiosísimas de esa voluntad. No era muy cierto en España que el arte de vanguardia quisiera vivir a espaldas de públicos ignaro, como apuntaba Ortega; más cierta era la dedicatoria y la utopía de Juan Ramón Jiménez que hablaba de «la inmensa minoría» como destinataria del esfuerzo artístico. Minoría por su calidad ética pero inmensa por su condición numérica posible.

El caso de Federico García Lorca es, una vez más, muy revelador. Lorca vio en su teatro una línea de renovación a la que rindió parias en *El público* o *Así que pasen cinco años* pero, a la vez, se sintió obligado a insistir en los dramas andaluces de tono más «realista» por un imperativo moral de dirigirse a su país y exorcizar, junto a sus demonios más íntimos, algunos fantasmas colectivos. Era ya un autor de éxito cuando en entrevista con Alardo Prats, mantenida en diciembre de 1934, declaraba los motivos de aquella insistencia:

> Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral (...) El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se le suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas (...) Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso. En cuanto los de arriba lleguen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo un pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la obra cumbre del teatro católico español, *La vida es sueño*[6].

En esa entrevista hablaba, claro, el creador del teatro ambulante de La Barraca y el hermano espiritual de aquel Antonio Machado que soñaba con una Escuela Superior de Sabiduría Popular: las mismas ideas que allí expresa parecen un eco del iluminado artículo de Miguel de Unamuno «La regeneración del teatro español» que publicó en 1896 en las páginas de *La España Moderna*. El populismo es también una hermosa dimensión de nuestra literatura que el transcurrir del tiempo no apagaría del todo. Pueblo posible, invocado siempre que se habla de público; propietario último de la lengua común y destinatario último de cuanto con ella se hace. Su evocación emocionada late en uno de los más hermosos poemas de Rafael Alberti, «Retornos del pueblo español», al hilo de tres coplas que se contraponen a la voz del poeta y que éste glosa. Es el pueblo el que volverá, como los segadores de la jota aragonesa, «con la luz entre las manos». El que,

En verdad, tú no tienes
que retornar a mí porque siempre has estado
y estás en la corriente continua de mi sangre (...) ¡Qué claro me pareces así, como te veo
de ese modo a mi lado y como tu combatida
sombra se hace de luz, y es tu mar, son los círculos
de tus ilimitadas ondas los que me llevan
fundido y confundido con tu ser, con tu antigua

[6] Treinta entrevistas a Federico García Lorca, *ed. A. Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 177-178.*



leyenda, con tus verdes y misteriosos mitos,
tu verídica historia pasada y presente![7]

¿Recordaba Alberti que esa metáfora marina era la misma que había imaginado Unamuno al describir la *intrahistoria* como el tranquilo interior del océano, bajo las olas interminables de su superficie *histórica* y azarosa? El peor discípulo de Jung sabe que la imagen del mar, del agua, remite a la añoranza de experiencias intrauterinas soñadas: a un regreso a los orígenes. Ese fue el destino de veinte años —y más— de literatura que Alberti vivió con apasionada intensidad: el reencuentro con el pueblo.

[7] Poesía 1939-1963, *Aguilar, Madrid, 1988, pp. 538-539.*

José Carlos Mainer





Litoral: La poética del agua

Decadencia e impulso renovador: la experiencia inicial de *Ambos*

Los años 20 suponen para Málaga el inicio de una aventura literaria y artística sin precedentes en la larga historia de la ciudad.

Repasando la enorme producción literaria de esos años, resulta chocante comprobar cómo el extraordinario rigor de los libros que se publican en la ciudad a lo largo de esa década no tienen apoyatura en una tradición que los justifique. Cabe citar la excepción de Salvador Rueda, autor de un buen número de poemas memorables pero cuya obra se debate entre un voluntarismo sensible y una no consumada vocación de modernidad.

La ciudad disfrutó durante el siglo XIX de unas tentativas de industrialización que ya a finales de siglo se habían disipado, pero que dejaron unas profundas secuelas en la sociedad sustentadora de este conato industrial. En Málaga se habían establecido una serie de familias provenientes de otras ciudades españolas y, sobre todo, de países europeos como Inglaterra, Suiza, Alemania e Italia. Estas circunstancias crearon un marco de convivencia especial, un sustrato heterogéneo que contribuyó a conformar una pequeña burguesía con expectativas comerciales, bastante alejada de los hábitos y las tradiciones que la habían caracterizado en otros contextos menos diversificados y poco acostumbrados al intercambio de personas e ideas.

Una vez frustrada la utopía del desarrollo y la industrialización algunos sectores de esta reciente formación social, asumida la idea de decadencia como tentación artística, parecen refugiarse en la contemplación y reconocimiento de un entorno natural que ofrecía suficientes atractivos como para proceder a una apasionante operación de reinvención literaria. Con los elementos simbólicos que le proporcionaba esa «tierra de nadie» irán conformando la metáfora más feliz que recorre toda la poética

del primer momento de la generación del 27: la que asocia el espacio geográfico dominado por el mar con la idea, esencialmente pura y utópica, de libertad.

En las páginas de la revista *Ambos*, que aparece en Málaga en marzo de 1923 de manos de Altolaguirre, Hinojosa y José M.ª Souvirón, afloran ya los primeros síntomas, aún desdibujados, de elaboración de una poética basada en la transmutación de los elementos del espacio natural que hemos señalado. Pero será *Litoral* la revista que codifique y defina algunos años después estos elementos, dotándolos de un evidente significado simbólico.

En el editorial que abre el números 1 de la revista se nos propone ya un espacio literario concreto: el de la ciudad y la vega de Málaga bañadas por las aguas del Mediterráneo. A lo largo de los cuatro número de la publicación[1] se puede detectar una cierta voluntad idealizadora del paisaje urbano y marino en las ilustraciones de las portadas (números 2 y 3), en los textos de Gómez de la Serna y Carlos de Ildaria (n.º 1), de Hinojosa (n.º 3), en alguna de las «Poesías Orientales» que traduce Prados, y en el poema de Góngora que se reproduce (n.º 4).

El interés de *Ambos* reside sobre todo en su carácter de tanteo inaugural y de aglutinante de un grupo que muy pronto iba a definir una línea poética de mayor alcance.

La revista *Litoral*. Poética del agua y juego de la libertad

Tres años más tarde, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre (Souvirón ya no formaba parte del grupo e Hinojosa se había marchado a Madrid), se embarcan de nuevo en una aventura literaria que daría el espaldarazo a lo que pronto comenzará a llamarse grupo del 27: la creación de la revista *Litoral*, de la que aparecerán nueve entregas.[2]

A poco que observemos el primer número (noviembre de 1926) advertimos que, además de conjugar con un ritmo impecable poesía, prosa y pintura, se hace presente un tema que va a evolucionar y diversificarse (hasta convertirse en la poética central de la publicación) a lo largo del conjunto de la revista: nos estamos refiriendo al mar y al protagonismo del agua. La simbología marina va más allá de la pura connotación estética de superficie, para erigirse en el auténtico *Leit-motiv* que confiere a estas páginas una vitalidad y una frescura inusuales en consonancia con la propia denominación de la revista, que adquiere así una funcionalidad ejemplar. *Litoral* no es un nombre de acuñación gratuita, sino el lema semántico que sirve para simbolizar todo un programa literario y plástico en torno a un eje significativo principal: la poética del agua. Desde esta primera constatación el lector se sentirá salpicado de continuo por el ámbito acuático que emerge desde los rincones y páginas de la revista, y su lectura (o, quizá mejor, su visualización) se convertirá en una experiencia gozosa, en un paseo excepcional por un territorio privilegiado.

[1] *Hay una edición facsimil de* Ambos *en las Publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1990.*

[2] *Vid. Julio Neira:* Litoral, la revista de una generación, *La isla de los ratones, 1.ª ed., Santander 1978. Unico estudio de conjunto de la revista, al que remitimos al lector interesado en una descripción pormenorizada de la misma.*



Intentando traducir la versatilidad «líquida» de este medio, los textos e imágenes utilizan a veces una técnica próxima al automatismo o la corriente de conciencia, lo que produce un efecto de estructura atomizada, en la que el tiempo se capta en imágenes instantáneas e inconexas. Para ello se acude con frecuencia a metáforas artificiosas, o asociaciones arbitrarias y audaces, pero siempre vívidas y capaces de evocar la condensación conceptual y estética del *litoral*, entendido ya como *frontera*.

El dibujo del pez con que Manuel Angeles Ortiz abre la portada del número no es más que un pequeño guiño que se verá continuamente enriquecido por un aluvión de imágenes plástico-literarias fraguadas en el mar o en sus riberas.

A la luz de lo que venimos diciendo resultan significativas, por lo que tienen de confirmación consciente de este programa marino, las palabras de Moreno Villa en su *Autobiografía*. Recordando su educación y su infancia malagueñas el escritor dirá: «Solamente el mar y su acción sobre las cosas y los hombres basta para entretener una vida. Porque el mar es algo más que un escenario para los ojos. No es el agua que comienza en la orilla y sigue más allá del horizonte; es también el yodo que desprende y... se cuela por los ramajes, las rejas, las callejuelas...El mar está en nuestra vida como una solera imborrable. Si la gente caracolea al andar y en su lenguaje, se debe al mar; si gallea y se encrespa, se debe al mar; si es remolona, se debe al mar; si es fantástica, se debe al mar...». Y más adelante resalta la excepcionalidad de la vida en el litoral por lo que tiene de fronteriza entre dos elementos contrarios e irreductibles: tierra y agua, «obligados fatalmente a permitirse ciertas intromisiones mutuamente». Moreno Villa termina estableciendo las diferencias con las gentes del interior. «Ellos —dice— no vivían en la frontera. No compartían sus bellezas ni su patetismo».[3]

Estas palabras del que fuera maestro y mentor indudable de los poetas de *Litoral* parecen confirmar la consciencia con que se vivió entre ellos el tema del mar como frontera del misterio poético, y cómo supieron expresarlo en las bellísimas páginas de la revista. Por lo demás el asunto reactualizaba y enlazaba (en perfecta consonancia con su admiración por la obra gongorina) con la temática barroca del agua y el naufragio. Su originalidad reside en el nuevo tratamiento que dan al tema, revitalizado por medio del lenguaje que habían empezado a emitir las vanguardias europeas (sobre todo a través de la «imagen dinámica» preconizada por los futuristas) y que ellos asumen con una personalidad sorprendente. Así, si se nos permite la broma, podríamos afirmar que los de *Litoral* desvistieron a Ultra y lo invitaron a bañarse en su mar y a pasear por sus orillas.

Nunca, en toda la poesía española contemporánea, si exceptuamos el *Diario de poeta y mar* de Juan Ramón, se había hecho un homenaje al agua, convertida en fecundo símbolo generador de significaciones, más sincero y rico. La literatura parece perder aquí su peso intelectual específico para disolverse en un discurso que funciona porque al articular dialécticamente poesía, pintura y música, consigue trascender la linealidad de la escritura y transportar al lector a un ámbito múltiple, de signos neutros,

[3] *J. Moreno Villa: «Dosis americana», cap. IV de* Vida en claro, *pp. 45-49, F.C.E., 1.ª reimpr. Madrid 1976.*



que evocan la propia riqueza del medio que se desea proyectar. El carácter lineal de la escritura queda asociado así a una dimensión espacial más propia de la pintura, con lo que se produce el milagro de un signo mixto, que favorece una lectura visiva.

Una vez desvelada la temática básica que toma cuerpo en el número 1 de la revista es fácil advertir, recorriendo el resto de sus páginas, cómo se constituye en la clave que actúa de elemento productor inagotable, de manera que toda la revista es, con pocas excepciones, una variante múltiple de este primer núcleo significativo.

Lo que decimos puede comprobarse en el texto de Bergamín «Hija de la espuma» que, dedicado a Prados y Altolaguirre, funciona como un verdadero manifiesto de todo lo expresado anteriormente y tras el que es fácil adivinar un paseo autobiográfico por Málaga de la mano de los jóvenes directores de la revista, que contagian al autor el entusiasmo de su proyecto literario.

Los textos de Guillén, Gerardo Diego, y, sobre todo los de Alberti, Prados e Hinojosa, no hacen sino dar forma a la utopía marina que se inaugura en este primer número de la revista, magníficamente ilustrada con figuras de bañistas, barcos, marinos y viajeros por Francisco Cossío y Uzelay.

El número 2 (diciembre 1926) se abre con un dibujo en portada, sobreimpreso en color, de Benjamín Palencia representando a una sirena que se despereza en el mar. Aparece ahora por vez primera en la revista la música, de manos de una partitura de Gustavo Durán (enigmático miembro del 27 que tanto carisma tuvo entre el grupo) dedicada a un romance de Lope.

La serie *Schola Cordis* de Moreno Villa funde texto y dibujo, y representa, quizá mejor que ninguna otra colaboración, el ideal de síntesis plástico-literaria que hemos considerado como la nota más diferenciadora de la publicación.[4]

El resto de las colaboraciones literarias no añade nada nuevo a la temática que estudiamos. Sí las ilustraciones de Benjamín Palencia que trata el dibujo del cuerpo humano con una técnica cercana al cubismo.

La portada del número 3, que aparece en marzo de 1927, está ilustrada por un dibujo de García Lorca. Es un marinero que lleva una flor en la mano y en cuyo gorro puede leerse la palabra amor. Los textos de Juan Chabás, Prados y Giménez Caballero incorporan nuevas perspectivas, entre el trascendentalismo metafísico y la ironía, al tema del mar; pero son, en especial, los dibujos de Joaquín Peinado los que reafirman el mundo de *Litoral.*

En el número 4 (abril del mismo año) Altolaguirre, José M.ª de Cossío y, de manera más decisiva Adriano del Valle con su texto «Piloto observador», ofrecen múltiples variaciones sobre la temática del agua, llenas de reminiscencias ultraístas que relacionan, por ejemplo, con toda tranquilidad un poema de Lope con la vida social en un club de natación o hacen pasearse por los mares andaluces a una ballena polar.

Octubre de 1927 es la fecha de aparición del número extra (5, 6 y 7) que la revista dedica a Góngora. En efecto, todo el volumen es una paráfrasis y una recreación del mundo lírico del poeta cordobés, en el que estos escritores vieron un ejemplo extremo

[4] *En la revista no aparecieron más que cinco dibujos de lo que era un conjunto de doce. Recientemente Eugenio Carmona ha rescatado la serie completa. Vid. José Moreno Villa:* Schola Cordis, *cuaderno n.º 4 de la colección Newman/Poesía, Junta de Andalucía, Málaga 1985.*



de independencia y libertad estética. La imaginería de Góngora, muy próxima a un cierto automatismo poético, su capacidad para conferir categoría artística a todo cuanto tocaba, y su postura esencialmente heterodoxa ante lo literario, lo convirtieron en el maestro indiscutible del grupo.

La poética del agua, del mar y sus orillas se ve aquí potenciada por un aluvión de imágenes procedentes de la lírica barroca pero reinterpretadas, con una clara voluntad manierista, a la luz de los nuevos lenguajes. Alberti, Diego y Altolaguirre se atreven a desafiar al maestro y continúan sus poemas mayores con una fluidez y un entusiasmo propias de quien ha encontrado las claves de una máquina de versificar olvidada. Los textos de Aleixandre, Hinojosa, Larrea, Prados y Adriano del Valle completan, éstos en tono menor, el homenaje al gran poeta del mundo fluvial, que también encuentra sus ecos en los dibujos de Togores, Palencia y Gregorio Prieto.

Por diversas causas, la revisa va a estar un año y medio sin ver la luz. Reaparece en mayo de 1929 (n.º 8), con la única novedad de introducir en la dirección, junto con Prados y Altolaguirre, a José M.ª Hinojosa.

Es evidente ahora el cambio de tono de los textos literarios que paulatinamente abandonan los ideales de pureza, dinamismo y perfección, sustituidos por la mayor presencia de un surrealismo que desfigura los objetos e intenta bucear en sus orígenes. Se inaugura un discurso poético más incisivo y ralentizado en cuyo fondo comienza a percibirse cierta artillería destructora. La mayor presencia del mundo del inconsciente se manifiesta también en las colaboraciones gráficas que conjugan el trazo cubista con un curioso onirismo daliniano. De cualquier forma, en los dos últimos números de la revista las ilustraciones disminuyen sorprendentemente en favor del texto escrito, lo que también parece estar en consonancia con el abandono de los ideales antes indicados. No obstante, la tensión entre los elementos contrapuestos tierra-agua sigue siendo ilustrada por Cernuda, Aleixandre, Moreno Villa, Prados, Hinojosa y Bergamín, con visiones de la playa y su entorno cercanas al negativo fotográfico.

El último número de *Litoral* (junio de 1929) forma un todo semántico con el anterior, marcando claramente las diferencias que impone esta segunda época con respecto a los planteamientos iniciales. Aquí la crisis es aún más evidente, expresándose a veces por medio de una notable carga de agresividad (Hinojosa), de escepticismo (Cernuda) o sentido del absurdo (dibujos de Palencia). Sólo en el caso de Alberti parece querer resolverse acudiendo a planteamientos más sociológicos y constructivos, aunque igualmente radicales, en un denodado afán de hacer *tabula rasa* ante toda una situación heredada. Los demás se debaten entre la interrogración o la impotencia (Altolaguirre).

Los textos funcionan como verdaderas bombas que minan, con cierta saña, el edificio que ellos mismo habían construido años atrás con tanta entrega. Y, en efecto, en el número 9 de la revista asistimos a un premeditado derribo, llevado a cabo entre el estallido de la metralla y los fuegos de artificio.

Alberti parece confiar en que tras la necesaria destrucción («Auto de fe»), se producirá el reencuentro armonioso con el exterior («Mensaje»), pero en los demás se advierte un creciente proceso de inmersión que, en muchos casos, larvará su obra hasta llegar a producir esa pátina de embalsamamiento que se respira en buena parte de la producción poética del exilio.

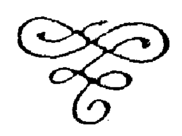
Epílogo

Litoral, que había surgido como una de las revistas pioneras del 27 (sólo le precedieron con escaso margen de tiempo la coruñesa *Alfar* y la sevillana *Mediodía*) supo configurar una poética propia en la que los temas del agua y la frontera (esa línea indefinible entre mar y tierra de la que hablaba Moreno Villa) se convierten en las claves esenciales tras las cuales se oculta el milagro poético. Orillando cualquier tentación de ingenuo esteticismo, los de *Litoral* acertaron a desplegar una adecuada estrategia literaria (verbal y plástica) en función de un mundo de matices y complejidades donde la luz y la sombra se superponen para desembocar a menudo en una extraña mediterraneidad expresionista, que en poetas como Prados alcanza cotas magistrales.

Lo curioso es que ese programa semántico difundido por la revista se convirtió en un detonador cuyas ondas expansivas alcanzan a casi toda la poesía del momento. De manera que podemos decir que la simbología del mar llena toda la primera etapa del 27, y aún la rebasa, convertida ya en un mito generacional asumido (como puede comprobarse en los propios títulos de sus libros). Y es aquí precisamente donde creemos que encuentran todo su sentido la infinidad de anécdotas que se cuentan sobre la relación de estos poetas con el mar: García Lorca y su obsesión marina convertida en símbolo de libertad, Cernuda y el mar de Sansueña (la ciudad-mito que él inventó), la presencia del mar en Alberti y Prados, o la fidelidad ejemplar de Guillén al tema.[5]

[5] *La relación de Guillén con el mar ha sido detalladamente estudiada por A. Romero Márquez en su selección e introducción al libro* Jorge Guillén. Antología del mar, *Librería Agora S.A., Málaga 1981.*

Francisco Chica





Alberti en las revistas literarias del 27

Los pasos iniciales en *Ultra*

Rafael Alberti recuerda en *La arboleda perdida* la importancia que para su vida y obra tuvieron las revistas literarias. Entra en contacto con la literatura y la vida, a través de las revistas. Ellas le comunican el fervor, le estimulan. Escribe poemas. Unos no se publican, los primeros, con la consiguiente desilusión; otros sí, e inicia sus primeros pasos por la letra impresa, donde su voz aparece escrita, distanciada del autor, primera obra balbuciente o ya maestra.

Ultra le llega a Alberti desde la calle, vocinglera, iconoclasta. Pertenecía a la estética de la escuela anterior, a las vanguardias, donde algunos de los poetas de la que será generación de 1927 luchaban por el ultraísmo o el creacionismo.

La revista *Ultra* apareció en 1920. Combatía por la poesía, la crítica y el arte. Aunque anunciaba que no tenía director, que se gobernaba por un comité de dirección, su cabeza visible era Guillermo de Torre, padre y predicador del movimiento *ultra*. Estética provocadora, desconcertante, entre el humor y la metáfora disparatada (herencia de Ramón Gómez de la Serna), más la exaltación de las máquinas. He aquí algunas máximas o migajas de la estética *Ultra*. «La literatura no existe ya. El ultraísmo la ha matado». «Aviso a los ciegos: se pasa a la acera del sol». «Aviso a los sordos: se enseña a oír sus palabras». «El ultraísmo es el tren que pasa siempre. Hay que subir y bajar en marcha». «Después del ultraísmo el fin del mundo».

Se trata de una estética juvenil, iconoclasta. En 1920 Alberti tenía dieciocho años. Recuerda Alberti que en *Ultra* vio por primera vez escritos los nombres de Gerardo Diego, Humberto y José Rivas Panedas, Ciria Escalante, Ildefonso Pereda Valdés, Jorge Luis Borges, al lado del ya conocido Ramón Gómez de la Serna. También le eran ignorados nombres extranjeros como los de Iván Goll, Jules Romains, Apollinaire, Max

Jacob y otros. Entre los ilustradores, destacaban Norah Borges y los ya para él familiares, Barradas, Paskiewicz, Jhal, Delaunay. De *Ultra* le atraían los descoyuntados versos, los insultantes aforismos y el desconcierto tipográfico de aquellas páginas interrumpidas con colaboraciones plásticas.

La revista *Ultra* entusiasmó a Rafael Alberti, hasta tal punto que con la ilusión del neófito, queriendo entrar en la religión de la poesía vanguardista, envió allí un poema de los que por entonces escribía, con estas líneas, funcionales, tan discretas siempre en los principiantes: «Ahí les envío esa colaboración para que hagan con ella lo mejor, o peor, que se les ocurra».

Como suele suceder, casi siempre, incluso con los mayores talentos, los directos de la revista no hicieron nada. Alberti confiesa que no conocía a ninguno de aquellos escritores. En vano esperó el poeta su publicación. Y en la desilusión, se fueron estos primeros fervores literarios. El poema se perdió. Pensó Alberti, que sin duda los «ultra» le conocerían como pintor y no como poeta. Entre la ilusión del escritor novel que se siente rechazado y la fe en su vocación, entre la esperanza y el desengaño, Alberti confiesa: «Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado». Como pintor se sentía insatisfecho porque no era capaz de expresar en un cuadro todo lo que sentía. Sin embargo, escribiendo sí era capaz de expresar toda su alma. Pero, ¿cómo continuar ante el primer y duro rechazo? La vocación se impone ante la duda, el miedo y el fracaso: «Quería solamente ser poeta. Y lo quería con furia, pues a los veinte años aún no cumplidos me consideraba casi un viejo para iniciar tan nuevo como dificilísimo camino».

Otro hito importante en la carrera inicial de Rafael Alberti, significó la revista *Alfar*. Aquí, sí vio publicados, en lugar preferente, varios poemas[1].

Alfar, revista de Casa América, dirigida por el uruguayo Julio J. Casal, se editaba en La Coruña. Fue una publicación muy cuidada, en su contenido y presentación. Muy amplia de criterio en su selección, en sus páginas aparecían los nombres consagrados y los más representativos de todas las tendencias, de España y de América: Unamuno, Azorín, Miró, Gómez de la Serna, Lugones, Alfonso Reyes o César Vallejo[2].

Los poemas aparecidos en *Alfar* nunca los incluyó Alberti en ningún libro de poesía. Rescatados por el hispanista francés Robert Marrast, traductor de su teatro, los publica Alberti en *La arboleda perdida*. Son tres poemas cortos, bajo el título «Balcones»[3]. Están inspirados en Sofía, una niña de doce o trece años, a la cual el poeta, apartado de la calle por una enfermedad, contemplaba abstraída y viajera por un atlas universal. Son poemillas sencillos, ingenuos, casi infantiles por el sentido y el tono, por la música en soniquete de los pareados. En salutación de arcángel y poeta, empieza Rafael Alberti, con el inicio que recuerda al arcángel Gabriel, anunciando a la Virgen María:

> Te saludan los ángeles, Sofía,
> luciérnaga del valle.
> La estrella del Señor

[1] *Alberti no indica en qué número de la revista aparecieron. Se publicaron en el n.º 40, mayo de 1924, p. 12. En el n.º 42 publica Alberti un estudio sobre «Paisajes de Vázquez Díaz»*

[2] *Escriben en este número 40 entre otros, Jules Supervielle, Bergamín, Gómez de la Serna, G.Diego, Borges y Jarnés.*

[3] *Los poemas están fechados en París, en 1924.*



vuela de su cabaña
a tu alquería

Ora por el lucero perdido
linterna de los llanos: (...)»

En el primer poema son continuas las metáforas Sofía igual a luciérnaga del valle, linterna de los llanos, mariposa en el túnel, sirenita del mar, que recuerdan las advocaciones o piropos a la Virgen en la letanía. El poema segundo es el más juguetón e infantil, con los pareados «El suelo está patinando/ y la nieve te va cantando». «Un ángel lleva tu trineo,/ el sol se ha ido de veraneo». «Yo traigo el árbol de Noel/ sobre mi lomo de papel». Y al final la identificación de la ciudad con caramelo (de albaricoque, de frambuesa o de limón), una golosina que hace la boca agua a la niña.

El tercer poema recoge la salutación, casi religiosa del primero, admiración, con el juego, tan infantil del segundo, ofrenda y caramelo. Identifica a Sofía con la Virgen y Caperucita: «Deja la aguja, Sofía./ En el telón de estrellas,/ tú eres la Virgen María/ y Caperucita encarnada».

Oración o saludo, cuentos infantiles. Tres poemas breves o canciones. El poeta confiesa que esta imagen de la niña Sofía le acompañó por largo tiempo, adentrándose en algunas canciones de *Marinero en Tierra*.

Alberti escribía por entonces una larga serie de poemas parecidos a los dedicados a Sofía, bajo el título «Giróscopo», muy a tono con la moda imperante de imágenes (o imágenes múltiples de Gerardo Diego)[4] de metáforas arriesgadas. Gabriel Miró haría ver a Alberti los enredos de tal título.

Presencia en *Litoral*

Litoral es la gran revista, donde ya se prefigura, meridiana, la generación del 1927[5]. La revista salió a la calle en noviembre de 1926. Malagueña, se confeccionaba, artesanalmente, en la imprenta Sur, calle de San Lorenzo, 12. Estaba dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Destacan en *Litoral*, la pureza tipográfica, el buen gusto de las ilustraciones de Picasso, Gris, Cossío, Prieto o Palencia, la calidad en la selección de textos.

Rafael Alberti ofrece una aportación fundamental, variada, rica. En el n.º 1 aparecen los tercetos de «Narciso»[6], trasposición actualizada de la fábula griega. Esta incursión poética tiene tres partes, 1: «Situación», 2: «Sueño», 3: «Metamorfosis».

Son quince tercetos, distribuidos: seis, seis y tres. Son estrofas de gran sonoridad métrica y perfección formal, donde destaca el uso del adjetivo sustantivado «lo inmutable, marmóreo, verdadero» o el nombre con cambio a adjetivo, embellecedor, «la lámina zafira» o el adjetivo antepuesto al artículo «naútico el silbo» o el adjetivo distanciado al verso siguiente «dulces», referido a «mis ojos». Los recursos literarios

[4] *Véase Gerardo Diego: «Posibilidades creacionistas», en* Cervantes, *Madrid, octubre de 1919.*

[5] *Se ha llamado a* Litoral *la revista de la generación de 1927. En ella están presentos todos los grandes nombres: García Lorca, Guillén, Diego, Bergamín, Jarnés, Aleixandre, Alberti, Prados, Altolaguirre...*

[6] *Incluidos luego en* Cal y canto *(1927). Véase* Poemas completos, *índice autobiográfico y bibliográfico de Horacio Jorge Becco, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, pp. 207-208.*

son muy notables, encabalgamientos: «...la chaqueta/ de sol...», «... y los heridos/ montes dispersos», «...y llena de/ la luz amarga», «destrenzados ríos/ de sus barbas flotantes». «...sombrero/ del club alpino...», etc.

La imagen reflejada en el agua, el espejo, es recurrente en los poetas ultraístas y del veintisiete; en 1921, en Gerardo Diego[7], Borges[8] o García Lorca[9]. Alberti, como Gerardo Diego, domina la perfección, formal, quebrada por el humor distanciador. Así la imagen o belleza de Narciso es rota sin embargo por la burla: «Narciso, tú, la insignia en el sombrero/ del club alpino, *sportman*, retratado/ en el fijo cristal del camisero». La belleza absoluta resulta falsa o ñoña. Diego o Alberti la rebajan, con unas gotas de ingenio; a veces, de vulgaridad equilibradora.

En la entrega triple, correspondiente a los números 5, 6 y 7 ofrenda y corona a don Luis de Góngora[10] Rafael Alberti colabora con «Soledad tercera»[11] (fragmento), homenaje al gran poeta cordobés, versión actualizada, donde están presentes los recursos o tópicos gongorinos: el hipérbaton violento, el nombre en aposición adjetival (piedra sueño), el verso rotundo, refulgente, «mitra en la almena de su frente sola», la eliminación del artículo en«escuadrón se retorcía», acentuado el recurso con el distanciamiento del adjetivo al verso siguiente «monárquico y guerrero», juego o lucha del nombre absoluto, sustancia, y el adjetivo entre comas que adquiere sustantividad, cargándose de semasía, etc. Versos como los siguientes: «Celosas ninfas, dulces ya, los brazos/ pórticos y diadema retorcidos, bailadoras guirnaldas», están entre el inicio garcilasista y el retorcimiento barroco gongorino. Alberti rescataba a Gil Vicente, se decía escudero de Garcilaso de la Vega, y a la vez, era devoto de don Luis de Góngora.

Sin duda Alberti ha leído y aprendido de memoria las soledades y sonetos del poeta cordobés. Como el mismo Dámaso Alonso. En los siguientes versos hay lectura, aprendizaje, copia del modelo: «Si al aire, despojada/ de su prisión de lino, transfigura,/ ya en ónix verde o mármol, tu hermosura,/ morena o blanqueada,/ por lo que es nuestra sangre acelerada».

La estrofa final de esta entrega, la XIV es una culminación de recursos barrocos, hipérbaton, trastoque de nombres unidos por preposición, etc. Domina la concentración de adjetivos, antepuestos y pospuestos al nombre «fija columna temerosa», «el áureo anillo, veloz».

En el número 9 Alberti publica: 1 «Auto de fe», 2: «Hallazgos en la nieve», 3: «Mensaje». Esta entrega es muy distinta en fondo y forma a las muestras de la corona gongorina (n.º 5, 6 y 7). Entre el verso y la prosa, versículos, aforismos poéticos, juego en busca de la imagen feliz, de la metáfora. Hay aquí una influencia de los «ismos» vanguardistas del ultraísmo o del surrealismo, de las greguerías ramonianas, elevadas a más alto vuelo poético: «¿Qué me decís de las mazmorras inundadas/ de tinta corrompida, donde la furia de un formón/ enloquecido resquebraja al remordimiento?». Presupuestos estéticos cercanos a Larrea, Gerardo Diego, Huidobro o Basterra. El inconsciente, arrastrándose como una oruga, soñándose ser, otra vez, mariposa rubeniana.

[7] *Gerardo Diego en* Indice *(en el n.º 3) publica los poemas del próximo libro* Imagen. *Un poema del libro se titulará significativamente «reflejos».*

[8] *Borges publica «Prisma», en el n.º 4 de* Ultra.

[9] *García Lorca publica «Suite de los Espejos», en el n.º 3 de* Indice.

[10] *Extraordinario aparecido en octubre de 1927. Colaboran en este número entre otros: Alberti, Aleixandre, Bergamín, Cernuda, Diego, García Lorca, Garfias, Guillén, Larrea, Moreno Villa.*

[11] *En* Poesías Completas *figura con el título «Soledad tercera» (paráfrasis incompleta). En la revista las estrofas van numeradas (De la I a la XIV. En* Poesías Completas, *no).*

Habla Alberti de unos ojos sin cuencas para recoger una nube, surrealismo que remite a Dalí o a Lorca, escribe frases sueltas, flujos del subconsciente, reunidos, anárquicamente en el poema. Junto al lirismo del verbo «un lirio agonizante preguntaba por la inocencia de las palomas», los desconcertantes y oníricos: «Dame un poco de esa agua que depositan los látigos/ dormidos en las orejas de los perros». O los imperativos «Asesíname», «abandóname». La técnica del «collage», los objetos juntos y dispares que remiten a otras asociaciones por encima de las cosas reales: «Ved el cuchillo helado para mondar las naranjas,/ el rifle y el puñal para la ira del oso y la fuga del reno./ Una lata de conservas siempre hace más frío, el frío/ de un esqueleto».

Versículos o prosa poética, aforismos que quisieran remontar el vuelo con las alas de la palabra y la imagen. «Los cielos alacranados de aquel siglo, impedían el advenimiento de las nuevas palomas». «El rencor se exaltaba en la cal excrementicia de los más viejos palomares». De las greguerías de Ramón a los aforismos líricos de Juan Ramón Jiménez. Bergamín escribía aforismos filosóficos. Alberti escribía entre la poesía y el absurdo, jugando con los dictados del subconsciente. Habla Alberti de «una rosa escupida por un río en los cauces de las cloacas insepultas», de la belleza y el fango, que viene desde Baudelaire a las asociaciones surrealistas, al desafío del poeta que golpea fríamente la belleza elemental de la tierra. El poeta está dispuesto a enfrentarse con todos los ángeles. Indemne en su lucha, se declara inmortal y sin embargo, absurdo ante los muertos, que desesperadamente, sueñan la resurrección.

Los ángeles de *Carmen*

Carmen[12] fue una de las revistas claves de la generación de 1927. Carmen sería, grácil, y su amiga *Lola*, ligera, pícara y graciosa, las dos con nombres de mujer, tan españoles, nombres musas para la creación y el piropo. Dirigidas por Gerardo Diego, clásico y vanguardista, a veces muy serio y a ratos paródico, dotado para la poesía barroca o sencilla y también para la ironía y la burla. Gerardo Diego fue el genio y figura de *Carmen* y *Lola*, el alma, Rafael Alberti, uno de sus colaboradores más asiduos, o arcángel ayudante, en una época en que tanto imperaba la temática de los ángeles, donde coincidían y discrepaban las estéticas de Rafael Alberti y Gerardo Diego[13].

Rafael Alberti colaboró en *Carmen*[14] desde el n.º 1 con la entrega «Seguidillas a una extranjera», poema alado, lleno de gracia: «Todos los torerillos/ que hay en Sevilla,/ te arrojaron al verte,/ la monterilla». El tema es leve y los versos alternados de 7 y 5 sílabas contribuyen a dar a las estrofas ese aire ligero, entre el piropo y los pasos juguetones del baile. «Cinco rejones,/ cinco perfiles,/ clavaron a la gracia/ de los toriles». Poesía sencilla, que viene de las raíces profundas de la lírica amorosa de voz popular, del romancero, de Juan de la Encina, Gil Vicente y Lope, rescatada por Alberti y Lorca, neopopularismo, siempre viejo y nuevo, entre la tradición de

[12] Carmen *revista chica de poesía española, estaba dirigida por Gerardo Diego desde el Real Instituto Jovellanos (Gijón). Figuraba como secretario administrador Luis Alvarez Piñer. Impresa por Aldus S.A. de Arte (Santander).*

[13] *Rafael Alberti publica en 1929* Sobre los ángeles, *libro desgarrado, de raíces surrealistas.* Angeles de Compostela, *de Gerardo Diego, aparecerá en 1936, obra perteneciente a una estética clásica, clara.*

[14] *Nace* Carmen *en el mes de diciembre de 1927.*

donde se viene y la modernidad donde se está. Nada hay más moderno que la misma sencillez, antigua, clásica.

La entrega doble (númeross 3 y 4) es un homenaje al maestro Fray Luis de León[15]. Después de la apoteosis de Góngora, ¿significaba una vuelta a las raíces castellanas, a la sobriedad, a la pureza clásica? Así reza la dedicatoria de *Carmen:* «Nueve llamas vivas, unen aquí sus varios fulgores para arder con una guirnalda de encencida voluntad de poesía algunos versos del maestro Fray Luis de León». Rafael Alberti publica «Los dos ángeles»[16], poema ardiente, pleno de emotividad, subrayado por los numerosos signos exclamativos, que marca en los contrastes la polaridad entre los dos ángeles, el de la luz y el de las tinieblas o el bien y elmal como muestra de la condición humana. Elección en el desgarro, o confusión. Dolor intenso, quemadura profunda: «Angel de la luz, ardiendo,/ ¡oh ven/ y con tu espada/ incendia los abismos donde yace mi subterráneo ángel de las nieblas». Los versos cortados a la medida de la emoción, a los latidos, separados por comas muestran una forma muy adaptada al contenido de la emotividad: «¡Más, más, sí, sí, más!; Quémame. ¡Tú, sin mí, tú, por mí». Son versos derramados desde la entraña, en libertad casi instintiva.

En la entrega doble (números 6 y 7) Rafael Alberti colabora con «Los ángeles malos», muestra de varios poemas, manifestación de una poesía desarraigada y profunda, donde el subconsciente escribe un discruso nuevo y caótico, en ruptura con la tradición.

Ejemplo de poesía nueva, surrealista, donde la razón poética se impone al gusto dominante o de razón común como en «El cuerpo deshabitado» (cuatro partes). «Quedó mi cuerpo vacío,/ negro saco, a la ventana». «Se fue, doblando las calles./ Mi cuerpo anduvo sin nadie». En una actitud neorromántica, el poeta se muestra solo, extraño ante el mundo, ese desconocido al sentimiento, enemigo de la yoidad, jardín propio, mundo interior. El poeta no se rebela (como en el romanticismo exterior y agresivo de Espronceda), sino que aguanta y sufre la acometida del mundo o de los otros, como en el romanticismo interior de Bécquer, tan próximo a Machado y Juan Ramón, tan cercano también a la sensibilidad discípula del grupo del veintisiete. Escribe Alberti: «Contra mí, mundos enteros,/ contra mí, dormido,/ maniatado,/ indefenso». Poemas sonámbulos, de sombra y sueño, donde la inspiración conquista los malos espacios de la nada y nace la poesía: «Nieblas de a pie y a caballo,/ nieblas regidas/ por humos que yo conozco,/ en mis enterrados,/ van a borrarme». En un universo a oscuras, el poeta no conoce la realidad del mundo, ni siquiera su propia identidad. Crear el poema será conocerse a sí mismo e interpretar el mundo, amar y odiar el universo según la índole de cada cual, su buen o mal ángel. Poema de sombras y muerte (o sus variantes: muerta, muerto). Poema de la dimensión oscura del alma, del vacío, de la nada. «Tú/ sola entre cuatro sombras./ muerta». Simplificación del contenido, reducción de la forma hasta la elementalidad de los versos palabras (tú, muerta), patetismo del epitafio. Escapando a tanto horror y vacío, a la contemplación anonadante de la muerte, el hombre deshabitado va sonámbulo por el mundo. «DANDOSE contra los quicios,/ contra los árboles./ La luz no le ve, ni el viento,/ ni los cristales. Ya,

[15] *Aparece en marzo de 1928. Escriben García Lorca, Aleixandre, Alberti, Quiroga, Guillén, Larrea, Altolaguirre, Cernuda y Cossío, nueve llamas o nueve voces.*

[16] *1927 y 1928 son años de angelogía para Alberti, de indagaciones en los sótanos del alma.* Sobre los ángeles *se publica en 1929. Pero ya en* Cal y canto *(1927) aparecen ángeles, como «Los ángeles albañiles».*



ni los cristales». DANDOSE está con mayúsculas, queriendo subrayar la acción del verbo. El sujeto ejecuta la acción pero va completamente enajenado. Mientras él crece de vida, las cosas actúan sobre él, la luz, el viento, los cristales (obsérvese la insistencia) que no lo ven. Los versos finales muestran el despojamiento del hombre deshabitado, la nadeidad más absoluta y temible: «Sin ojos, sin voz, sin sombra./ Ya sin sombra./ Invisible para el mundo,/ para nadie».

Otro poema incluido en la entrega 6-7 es el de «El ángel de los números» que comienza: «VIRGENES con escuadras/ y compases, velando/ las celestes pizarras». Este poema no adquiere el dramatismo o desfondamiento de «El cuerpo deshabitado». El ángel de los números podía haber sido alegre pero en la visión del poema es un ángel triste: «Y el ángel de los números,/ pensativo, volando,/ del 1 al 2, del 2 al 3, del 3 al 4». Entre tanta aritmética el ángel se aburre, entre tizas y esponjas. El ángel de los números carece de aquellas luces que proporcionan la alegría: el sol, la luna, las estrellas, el rayo. Carece de aire. Sólo tiene nieblas. Aquí se sumerge en los mismos dominios de «El cuerpo deshabitado». «El ángel de los números» al final del poema, entre vírgenes que le lloran; es un cadáver, amortajado sobrelos números, el 1 y el 2, el 3 y el 4, toda la ilusión sepultada entre las matemáticas.

Con los números 6 y 7, en junio de 1928 se despide *Carmen* con una voz nostálgica de mujer hermosa que se cree admirada y no obstante abandonada. La melancolía se escribe así: «Y ya no sabe *Carmen*, ante la dulce, abrumadora, venturosa coacción que le van tejiendo tantas nobles palabras de aliento y en enhorabuena, si deciros adiós para siempre o hasta la próxima vista. Si estas siete moradas poéticas serán ya únicas o volverán a amueblarse en series sucesivas»[17].

Travesuras en *Lola*

Lola fue una revista traviesa, burlesca, irreverente, ingenio y contrafigura de *Carmen*, suplemento acompañante en dimensión menor y risa de su sombra. En el n.° 5, antología dedicada a distintos poetas, aparece la entrega de Rafael Alberti «Variaciones a cuatro manos», «El tonto de Rafael», dos poemas, «Autorretrato» y «Retrato por un fotógrafo al minuto». Poesía festiva, satírica, de tono menor, contrasta con los profundos, tremendos poemas publicados en *Carmen*, sobre los ángeles.

Comienza el autorretrato: «Por las calles: ¿Quién aquél?/ ¡El tonto de Rafael!». Presentación inicial, estribillo que se repite después de cada estrofa, prosigue, riéndose de sí mismo, insistiendo en la tontura: «Tonto llovido del cielo,/ ¡del limbo!, sin un ochavo./ Mal pollito colipavo,/ sin plumas, digo, sin pelo./ ¡Pío, pío!, pica, y al vuelo/ picos le pican a él». Alberti se autorretrata despreocupado, sin carrera, nada imperial, tomatero, canario e insistiendo otra vez, «tontaina, tonto del higo». Sobre la intrascendencia y guasa del fondo, la perfección formal de la estrofa en la medida y rima de los versos.

[17]*En su trayectoria,* Carmen *fue una revista de alta calidad poética y buen juicio crítico, breve como casi todas las revistas creadoras.*

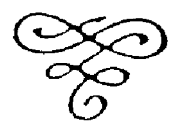


«Retrato por un fotógrafo al minuto» es un poema ligero, menos burlesco, salvo la presentación inicial: «Míralo por donde viene: / el faisán de Alberti, él/» y los versos finales, broche, que inciden en la apreciación. «Cantinero Rafael,/ tonto el barmen, tonto él». Se burla Alberti de lo que más quiere o padece, de sus ilusiones y temores que hicieran posible el famoso libro *Sobre los ángeles*: «Que yo vi el ángel de miel,/ tonto el ángel, tonto él». Hasta los maestros más admirados son motivo de burla, de distanciamiento satírico, reescribiendo los antiguos fervores: «Si Garcilaso volviera,/ no serías su escudero./ Serías su repostero/ o el que la barba le hiciera». Todo lo mete en un cóctel juguetón, menta, ciruelas, caireles, la nata, poema y diversión.

En la entrega doble de *Lola* (n.º 6 y 7), dedicada a «tontología» o una antología con clave humorística, se publican tres poemillas ligeros, cancioncillas de *Marinero en tierra*[18], que dicen en sus versos iniciales: «Siempre que sueño las playas», «Marinerito delgado», «Soñabas tú que no yo», tres perlas de fina sensibilidad, rescate de la mejor poesía de tradición popular. Poemas con estrofas de versos octosílabos y leves rimas asonantes que hablan de playas, marineros, velas, sueño, noche, lunada, sirenillas, duende y destino, mar soñada, ilusión del marinero en tierra.

Otros cuatro poemas, pertenecientes a *La amante*[19] cierran esta entrega doble de *Lola*. «La perejilera« puede parecer un poema burlesco, pero no lo es. El título prosaico se desarrolla en un hermoso poema lírico debido al don creador, finura y espontaneidad: «Al salir el sol dorado/ esta mañana te vi/ cogiendo, niña, en tu huerto/ matitas de perejil». El poemilla «Cangrejos» muestra el ingenio,la inspiración momentánea entre el paralelismo y la antítesis. Este otro es delicado y lírico como una jarcha: «Dormido quedé, mi amante,/ al norte de tus cabellos,/ bogando, amante, y soñando/ que dos piratitas negros/ me estaban asesinando». Decires o desahogo de la mejor tradición popular. «Despedida», es un poema pleno de admiraciones y comas, expresión formal de la emotividad. Muestra al Alberti de fina y sencilla poesía.

Amancio Sabugo Abril



[18] *Pertenecientes a las páginas 142, 152 y 190, en la edición de* Marinero en tierra, *Biblioteca Nueva, Madrid 1925.*

[19] *Pertenecientes a las páginas 6, 38, 81 y 98 de* La Amante, Canciones, *Imprenta Litoral, Málaga 1926.*



Alberti en el ultraísmo

Según K. Spang, E. Proll sobreestima la influencia del ultraísmo en la poesía de Alberti cuando dice «The most important of the contemporary influences on Alberti is that of "ultra" and the corresponding movements in France»[1]. El ultraísmo, a juicio del crítico alemán, ya estaba decayendo cuando Alberti empezó a dedicarse a la poesía, abandonando la pintura: «La importancia del ultraísmo no reside en las creaciones que ha podido originar, ni en la influencia directa, sino en el clima que creó»[2].

Hasta el «descubrimiento» por parte de su sobrina, María Alberti de Docavo, de los poemas vanguardistas —los 48 poemas anteriores a *Marinero en Tierra*—,la crítica había sido tajante en la formación poética del escritor, apoyándose siempre en las palabras vertidas en su libro de memorias, *La Arboleda Perdida*. A partir de los años 70 (sobre todo, José Luis Tejada, 1977 y Jerónimo Pablo González Martín, 1972 y 1980, con algunas excepciones todavía negativas (Manuel Durán, 1975), el tema aparece desde otra perspectiva. ¿Podremos ya hablar de un Alberti ultraísta sin menospreciar su valor poético? Una ambigüedad —propia por otra parte de la consideración del mismo movimiento Ultra en España— se desprende de todos los estudios de su persona. Las afirmaciones del mismo poeta hasta la fecha de aparición de su libro «inédito» dejan entrever esa ambivalencia.

En *La Arboleda...* el autor narra su «encuentro» con la poesía —con la escritura— a raíz del hecho doloroso de la muerte de su padre —marzo 1920—: «Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema.

...tu cuerpo,
largo y abultado
como las estatuas del Renacimiento,
y unas flores mustias
de blancor enfermo.

Sólo recuerdo ahora esas líneas. Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado»[3]. La llanura, los chopos, el Guadarrama... bue-

[1] *E. Proll: «Popularismo and Barroquismo in the Poetry of R. Alberti»*, Bulletin of Spanish Studies, *XIX (1942), pág. 67, cit. por K. Spang;* Inquietud y Nostalgia. La Poesía de Rafael Alberti, *Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1973, pág. 31, n.º 25.*

[2] *K. Spang,* Op. cit., *pág. 31.*

[3] *Rafael Alberti:* La Arboleda Perdida. Libros I y II de Memorias, *Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 136.*

nos compañeros del poeta le animan a hacer versos: «Me seguían saliendo los poemas como brotados de una fuente misteriosa que llevara conmigo y no pudiera contener»[4]. La publicación de *Versos y oraciones de caminante* de León Felipe, a principios de 1920, le anima a seguir escribiendo: «Recuerdo ahora también el comienzo de otro, surgido entre dos luces, en un ocaso de primavera:

Más bajo, más bajo
No turbéis el silencio.
De un ritmo incomparable,
lento,
muy lento,
es el ritmo
de esta luna de oro.
El sol ha muerto.
Y hasta las alegrías son tristezas,
pero del mismo ritmo:
lento,
muy lento.

El poeta de Tábara, en la presentación de sus versos, en esas fechas, en el Ateneo de Madrid, había afirmado: «Dentro de mi raza, nada más que de mi raza, he procurado siempre estar atento a este gesto, a este ritmo espiritual, al latido de mi corazón, porque este ritmo del poeta es la única originalidad y el único valor eterno de que podemos estar seguros en la poesía lírica. Ese ritmo mío, además, ha sido siempre el generador de mi verso (...)»[5]. Con clara filiación juanramoniana («Sé que siendo fiel a mí mismo cumplo con la única ley eterna e inmutable de la belleza»), marcó diferencias con los jóvenes escritores ultraístas: «Mi ánimo al venir aquí no ha sido dar una sensación de fatiga, sino una emoción de belleza. De una belleza ganada desde mi sitio, vista con mis pupilas y acordada con el ritmo de mi corazón; lejos de toda escuela y tan distante de los antiguos ortodoxos retóricos como de los modernos herejesherejes, la mayoría, por un afán incoercible de snobismo. Con estos hombres —preceptistas o ultraístas— que se juntan en partida para ganar la belleza, notiene nada que ver el arte»[6]. El poema que glosa Alberti de León Felipe es el Poema XI, nueva alusión a los poetas ultraístas, «de manera especial —dice José Paulino Ayuso[7]— a la algarabía de sus reuniones, que ellos describen»:

Más bajo, poetas, más bajo...
no lloréis tan alto,
no gritéis tanto...
más bajo, más bajo, hablad más bajo.
Si para quejaros acercáis la bocina a vuestros labios,
parecerá vuestro llanto,
como el de las plañideras, mercenario[8].

A pesar de todo, León Felipe colaboró en *Grecia* (n.º 45, 1 julio 1920) con «Escalas», tras un desafortunado «Panorama Ultraísta» publicado en un número anterior de dicha revista («León Felipe, que explota sus tristezas como una prostituta sus gracias

[4] Ibídem, *pág. 137.*

[5] *León Felipe:* Versos y oraciones de caminante I y II. Drop a Star. *Edición, estudio y notas de José Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979, pág. 85.*

[6] Ibídem, *pág. 84. Cfr. José María Barrera López:* El Ultraísmo de Sevilla, *t. I, Sevilla, Alfar, págs. 71-72.*

[7] *León Felipe:* Versos y oraciones..., *cit., pág. 92, nota 18.*

[8] *León Felipe:* Versos y Oraciones..., *cit., págs. 92-93.*



y que pasea su *soledad* por todos los cafés de la Puerta del Sol, se ha atrevido a juzgarnos» [9])

Una enfermedad del pulmón («Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho»), motiva el que Alberti dedique a su pecho herido unos poemas «Radiográficos». Esos textos no se han encontrado aún, pero convendría recordar el ambiente en que nacen. Pedro Iglesias Caballero —firmante del Manifiesto ULTRA, en enero de 1919— había escrito una historia del ultraísmo desde el punto de vista científico: «El bolchevismo, el sovietismo, el ultraísmo, son debilidades cerebrales; el embarazo múltiple de la inteligencia, por el choque de ideas hambrientas« [10]. El egabrense explica la imagen cubista —la acción de una auto-sugestión— por métodos psicoterápicos; la imagen creacionista por defectos del nervio óptico —repárese en César A. Comet, miope, Garfias estrábico, etc.—; el hambre de ideal ultraico por las enfermedades del estómago— los Srs. Espinca García, Garfias, Ciriquianini Gaitairrio, Comet y Vando Villar son una excepción dentro de los poetas hambrientos ultraístas—; y al fin, «el esquematizador Guillermo de Torre, y *La autitoxia senal* del Dr. Pí y Suñer. La noche, la luna, las estrellas, la Geografía Astronómica, considerada por los ultraístas; su estudio en la *Radioterapia, Rontgenterapia, Radiumterapia y Fototerapia* de los doctores Oludín y Limmen. Un cerebro ultraísta degenerado por el hambre» [11]. Por otra parte, en el número 40 de *Grecia* (20 de febrero 1920), Rogelio Buendía había publicado «Rayos X» («Me lo trajeron tosiendo,/ Fiebre/ El corazón tras la pantalla./ Sus manos agudas/ como dos garras./ Tos/ Me lo trajeron sangrando/ como una llaga.») que recuerda la situación de Alberti («Estoy escupiendo sangre/—Eres un bruto—fue su respuesta—. Quédate boca arriba, sin moverte» [12]).

Trasplantado a la sierra de Guadarrama en otoño de 1920, el poeta comienza a leer sistemáticamente («Leí mucho. Cayeron en mis manos la *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, las *Soledades y galerías* de Antonio Machado y los primeros libros de la Colección Universal Calpe») y a tomar contacto con los ecos literarios y artísticos renovadores de la revista *Ultra* de Madrid, «las volanderas hojas que los llamados jóvenes vanguardistas lanzaban en Madrid con gran escándalo y protesta no sólo de los "viejos" sino hasta de la gente más alejada del mundo de las letras» [13]. La lectura atenta de los 24 números de la revista —desde el 27 de enero de 1921 hasta el 15 de marzo de 1922— nos lleva a la nómina de escritores que cita nuestro autor: «Salvo el de Ramón Gómez de la Serna, vi escritos por vez primera los nombres de Gerardo Diego, Luciano de San Saor, Humberto y José Rivas Panedas, Ciria Escalante, Ildefonso Pereda Valdés, Jorge Luis Borges, al lado de extranjeros, para mí tan desconocidos, como Iván Goll, Jules Romaines, Apollinaire, Max Jacob y otros que ahora no recuerdo. Entre los descoyuntados versos, las trepidantes prosas, los insultantes aforismos y el desconcierto tipográfico de aquellas páginas, irrumpían con colaboraciones plásticas —dibujos y grabados en madera— Norah Borges y los ya para mí familiares Barradas, Paskiewicz, Jhal, Delaunay, etc.» [14].

[9] *Anónimo: «Panorama Ultraísta»,* Grecia, *Madrid, n.º 44, 15 junio 1920, pág. 16. Cfr. José María Barrera.* Op. cit., *t. I, pág. 71.*

[10] *Pedro Iglesias Caballero: «Madrid, los "Ultraístas" bajo el punto de vista científico»,* El Popular, *Cabra (Córdoba), n.º 55, 24 septiembre 1919, pág. 2.*

[11] Ibídem, *pág. 3. V. también sus complementarios, «Madrid. El Ultraísmo»,* El Popular, *n.º 56, 1 octubre 1919, págs. 2 y 3; y «Madrid. Los Ultraístas»,* El Popular, n.º 57, 8 de octubre 1919, págs. 2 y 3.

[12] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit. pág. 142.*

[13] Ibídem, *pág. 143.*

[14] Ibídem, *pág. 143.*



En 1974, en las declaraciones a Manuel Bayo, Alberti volvía sobre *Ultra* y el ultraísmo: «A todo esto había surgido la revista "Ultra", se había formado el movimiento de vanguardia española, en ruptura con las cosas anteriores, incluso con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los ultras aparecieron como "niños terribles". Pasó por España Huidobro, que tuvo cierta influencia en aquel momento; vivía Jorge Luis Borges en Madrid; apareció la revista "Grecia", en Sevilla, cuyos redactores fueron buenos animadores, aunque no dejaran huella como poetas. Había otros que estaban al principio en el ultraísmo: Gerardo Diego, Pedro Garfias, que escribió "Bajo el ala del sur", un buen libro. Entre los pintores, los polacos Jhal y Maria Blanchard, Barradas... En Barcelona, Torres García, que jugó un gran papel en la abstracción geométrica. Llegaban las primeras revistas que hablaban de las vanguardias europeas: cubismo, futurismo...»[15].

En palabras a Javier Alfaya, tres años después, matizaba la postura «iconoclasta» ultraísta: «Lo iconoclasta apareció realmente con el ultraísmo. Sin ser tampoco demasiado irrespetuoso. El ultraísmo sirvió de mucho, fue una aventura grande. Hicieron muchas "boutades", muchas aventuras escandalosas, unas revistas escritas con las letras para abajo, en fin esas cosas que se hacen, ¿verdad?, Guillermo de Torre, la revolución tipográfica, etc. Aquello todo llamó mucho la atención y sirvió como revulsivo, pero después de toda esa tempestad apareció la generación nuestra, nada en contra de todo eso en absoluto, se puede decir que nosotros somos una vanguardia serena»[16].

En un ambiente pictórico de vanguardia, con la técnica de Apollinaire —poesía visual—, el escritor siente su primera vocación trastocada por la definitiva: «Yo, quizá por una condición natural, me incorporé, sin que supusiera para mí la más mínima violencia comprender aquel arte del que me encontraba muy cercano. Ensayaba cierta pintura, ciertos signos que suponen una anticipación de lo que he hecho cuarenta años después: una especie de pictografías, que nadie hacía en aquel momento, y fue una pena que no las desarrollara»[17].

Por más que lo haya negado, Alberti toma del cubismo esa necesidad de búsqueda, de experimentar con las palabras como signos en el espacio, en ese trasvase del que hablamos: «Yo soy también un poeta visual. Hago liricografías, no caligramas, porque el caligrama, tal y como lo hacían Apollinaire y otros, era algo más ingenuo. Yo he perseguido pintar el color de las palabras. (Ya Rimbaud habló del color de las vocales). A los veinte años, cuando comencé a pintar, trataba de representar en el lienzo la parte gráfica de las palabras. En aquella época, y esto ya lo he repetido otras veces, presenté una exposición en el Ateneo de Madrid con cuadros que nadie hacía en ese momento, ni siquiera en París, que era la capital del Arte. Eran cuadros que representaban a las palabras según su acentuación y se resumían en unos gráficos bien interesantes»[18].

La «plástica poética» del escritor fue imposible en sus comienzos, por más que se le considere «un poeta de caligrama», a la manera de Apollinaire: «Apollinaire no

[15] *Manuel Bayo:* Sobre Alberti, *Madrid, CVS Ediciones, 1974, pág. 29.*

[16] *Javier Alfaya: «Una Conversación con Rafael Alberti»,* Cuadernos para el Diálogo. *Suplementos, n. 81, Madrid, 1977, págs. 54-55.*

[17] *Manuel Bayo:* Op. cit., *pág. 29.*

[18] *Jesús Fernández Palacios: «La claridad que prevalece. Entrevista a R. Alberti»,* Fin de siglo, *Jerez (Cádiz), n.º 4, 1983, pág. 28.*



tuvo nada que ver. Yo sufría una lesión pulmonar que tenía un nombre que no se me ha olvidado "adenopatía iliar con infiltraciones en el lóbulo superior del pulmón derecho". Y me hacían unas radiografías muy divertidas que me llevaron a hacer unos poemas radiográficos, que representaban una búsqueda de algo nuevo, como se diría ahora. Entonces las cosas se hacían sin calificativos ni títulos. Desde luego conocí los caligramas de Apollinaire. Sí claro. Qué duda cabe. Los divulgó el movimiento llamado ultraísta en el que estaba Borges con su hermana Norah Borges. "Ultra" salía siempre con xilografías de Norah Borges. El Movimiento Ultraísta tuvo su importancia, lo que pasa es que puede decirse que no dio grandes figuras, pero como revulsivo fue importante. Pero yo no unía plástica y poesía en los libros que escribía porque entonces no supe hallar la gráfica»[19].

Las razones del cambio de vocación pueden deberse a tres factores, según J.P. González Martín: su desilusión ante lo que era el Puerto de Santa María en realidad durante su viaje de 1919, la conciencia de lo que ya debía a Madrid, ciudad que para él ya no era la misma que a su llegada y la vuelta al mar, ya con algo de espectador, ya con el recuerdo, en su permanencia en Málaga, el invierno de 1920[20].

A la pregunta de cuándo decidió ser poeta, Alberti, en 1984, responde: «Cinco años después de haber llegado a Madrid, yo tendría unos veintiuno, comencé a pensar que la pintura no me satisfacía del todo como medio de expresión. Notaba que a la pintura le faltaba algo. Sencillamente, le faltaba la palabra. Yo no lograba expresar lo que quería. Para entonces yo me había convertido en un pintor de la más absoluta vanguardia (...). De la tendencia impresionista yo pasé muy rápidamente a unas etapas de cierto cubismo, más o menos ingenuo y comenzó para mí una preocupación que fui desarrollando luego hasta hoy día, y que fue pintar la palabra. Cada vez era más intenso en mí el deseo de hallar una expresión más completa. Por ello empecé a escribir, con mucho temor porque yo ya había hecho una exposición y la gente sabía que lo mío era pintar. Nadie daba ninguna importancia a lo que escribía. El tránsito de pintor a poeta, fue muy doloroso. Nunca he sufrido tanto como con aquel cambio de vocación. Sin embargo, no dejé de dibujar pero lo hacía ya como algo secundario, estaba interesado en seguir el nuevo impulso y en conseguir que me consideraran poeta»[21].

Robert C. Manteiga en su ensayo *The Poetry of Rafael Alberti. A visual approach* resalta —apoyándose en Proll— la importancia del cubismo pictórico en su obra: «The cubist nature of Alberti's painting had great bearing on his poetry. In the opinion of Eric Proll, the geometrical construction of imagery in Alberti's poetry corresponds to the ideals of the cubists in painting, a natural evolution considering Alberti's early artistic inclinations»[22].

En una de las últimas entrevistas concedidas, nuestro autor volvía sobre los primeros vanguardistas: «Es verdad que aquellos grupos vanguardistas tuvieron una enorme importancia por la función ruptural que desarrollaron en un momento en que los malos imitadores de Rubén Darío bombardeaban la literatura española con sus

[19] *María Lluisa Borrás: «La plástica poética de Rafael Alberti»* Quimera, *Barcelona, n.º 39-40, julio-agosto 1984, pág. 60.*

[20] *J.P. González Martín: «La "Prehistoria poética" de Rafael Alberti»,* Insula, *Madrid, n.º 313, diciembre 1972, y en su volumen* Rafael Alberti. Estudio, *Madrid, Júcar, 1980, págs. 23-24.*

[21] *María Lluisa Borrás: art. cit., pág. 60.*

[22] *Robert C. Manteiga:* The Poetry of Rafael Alberti: A visual approach, *London, Tamesis Books Limited, 1979, pág. 13.*

hombres de plástico y sus princesas de cartón. De alguna manera, ellos abrieron la puerta a la poesía que se estaba haciendo en Europa, y facilitaron el enriquecimiento cultural de una generación como la mía, hija a un tiempo de Góngora y Apollinaire. Yo creo que el primer cruce aceptable de estas tendencias se produce en las páginas de la revista *Horizonte*, fundada por el hoy ignorado poeta Pedro Garfias, que recogió los restos del naufragio ultraísta y los hizo coincidir con textos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, etc. Allí fue donde yo publiqué mis primeros poemas, que había empezado a escribir la misma noche que murió mi padre. El primero de todos, se refería a eso y empezaba diciendo: "Tu cuerpo largo y abultado/ como las estatuas del renacimiento...". También es cierto que intenté imitar esa cadencia de León Felipe, a quien había visto recitar pocos días antes, en el Ateneo de Madrid, su libro *Versos y oraciones del caminante*»[23]. Y en ese mismo año, en el programa de TVE 2, «Muy Personal» insistía: «Vino primero el ultraísmo, que era reacción contra todo aquello —la huella rubeniana— pero que no cuajó en nada. Quedaron Gerardo Diego y algunos que no se conocen, como Pedro Garfias. Luego vinimos nosotros, los del 27 y algunos mayores como Pedro Salinas»[24].

En *La Arboleda*, Alberti cuenta detalladamente cómo *Ultra* —la revista de Humberto Rivas— acaba por entusiasmarle y cómo quiso colaborar en ella. El poeta envía un poema, que busca desesperadamente en todos sus números y que no halla («Me desilusioné y entristecí, pensando: "Claro, esto me ocurre por meterme en donde no me llaman. Tal vez los "ultras" me conocen como pintor y naturalmente..." etc.») Recordemos que en 1920 expone en el Salón Nacional de Otoño, en compañía de otros pintores, entre los que se encontraban Delaunay y Daniel Vázquez Díaz, en una sala que fue llamada «La sala del crimen» y la revista *Ultra* acoge como pintor de vanguardia, junto a Jhal, Barradas y Paskiewicz al mismo Vázquez Díaz. Las «Palabras de un pintor» leídas por Paskiewicz en la Velada de Parisiana en enero de 1921[25], y «La ascensión colorista de Vázquez Díaz» de Guillermo de Torre[26], así como el propio dibujo del onubense en las páginas de la revista, debieron marcar al recién nacido poeta.

Quizás algún día en los archivos de Humberto Rivas se encuentre el poema enviado a *Ultra*. No en vano según señala Manuel Bayo, el ultraísmo fue el punto de partida para la poesía posterior de Alberti, aprovechando el culto de la imagen y de la metáfora. Según palabras autobiográficas del poeta que recoge el mismo periodista, «Empleando una técnica que me ha servido para realizar posteriormente cosas muy diversas y que todavía me sigue sirviendo, envuelta en técnicas muy diferentes»[27].

Cabría preguntarse cómo serían esos «primeros» poemas ultraístas. Con respecto de la serie 1920-1921, de los *Poemas anteriores a Marinero en Tierra* —diez composiciones— el mismo escritor afirma: «*Ultra* en seguida me conquistó y, en medio de mis ya audaces preocupaciones plásticas, hice una serie de poemas muy en la línea agitada y libérrima de la revista, a la que osadamente los mandé, con la ingenua esperanza de verlos publicados. Semanas y semanas de desasosiego pasé recorriendo aquellas páginas gritadoras y alegres, hasta llegarme a convencer de que mi envío habría ido

[23] *Benjamín Prado: «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada»,* Revista de Occidente, *Madrid, n.º 86-87, julio-agosto 1988, págs. 256-257.*

[24] *Entrevista a R. Alberti, Programa «Muy Personal», TVE 2, 3 julio 1988.*

[25] *En* Ultra *(Madrid), n.º 3, 20 febrero 1921.*

[26] *En* Ultra, *n.º 8, 20 abril 1921. El mismo Alberti publica en* Alfar *(n.º 42, agosto 1924) un estudio del pintor titulado «Paisajes de Vázquez Díaz» («Nuevos puntos de perspectivas se inaguran también con estos paisajes. Desaparece lo panorámico (...) Se ordena —se compone— la Naturaleza, buscando el ritmo de cada cosa»).*

[27] *M. Bayo:* Op. cit., *págs. 31-32.*



a parar —y con razón, por meterme en donde nadie me llamaba— al cesto de los papeles. Cómo eran exactamente esos poemas, no lo sabré ya nunca. Pero puedo afirmar que serían muy distintos,sobre todo de los pertenecientes a 1920-1921, por encontrarlos hoy, además de puros e inocentes, de un vanguardismo reposado, sereno, del que sólo conservan —aunque no siempre— cierta disposición tipográfica de los versos y la ausencia total de puntuación»[28]. Y en *La Arboleda*: «Escribía como un loco. Casi contento estaba con mis versos, muy diferentes de los lanzados a la moda por los ultraístas, aunque naturalmente con algo de desconcierto de ellos»[29].

Varios hechos externos influyen aún en el escritor en estos dos años. En la sierra de Guadarrama conoce a Marcel Bataillon; el pintor Gregorio Prieto le regala un ejemplar de *Libro de Poemas* de Lorca —publicado el 15 de junio de 1921— que será lectura importante para él: «Me entusiasmaron muchas de sus poesías, sobre todo aquellas de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables. Otras, en cambio, las rechacé. No comprendía cómo en aquellos años de afanes innovadores se podía publicar un canto a doña Juana la Loca y otros del mismo tono cansado y académico. Ciertas auras de Villaespesa y hasta de Zorrilla —cantores de Granada— corrían intempestivamente por el libro»[30]. En otoño de ese año, conoce a Juan Chabás que le trae su primer libro *Espejos* (*Ondas* no se llegó a publicar en libro, sí varias entregas en revistas como *Indice, España, Horizonte*). En las páginas del número 14 de *Ultra* (20 de junio 1921) se reseñará el volumen: «El señor Martí —¿Cómo podía suceder otra cosa?— es un hijo directo del ultraísmo. Todos los poetas jóvenes que quieran salvarse, que quieran realizar una obra importante y duradera, tienen que incorporarse a nuestro movimiento». Poco más de una semana después, junto a Chabás, Dámaso Alonso y su *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Los tres libros van a influir decisivamente en su «prehistoria poética».

De los poemas de 1920-1921, ha resumido también el poeta: «Aquí están los abetos de la íntima glorieta, con su pequeña historia, girando bajo la luna. Los poemillas graciosos de la niña vecina de mi casa, que me traía dibujos y yo le respondía regalándole un ratoncillo mecánico lleno de ojos de colores. El discurso burlón de cuando una vez se me antojó ser burro, divertimento que ya parece presentir algún poema escénico del libro *Yo era un tonto...*, dedicado mucho tiempo después a los grandes cómicos del cine mudo. Encuentro emocionado el mío de ahora con esta temprana poesía y que al cabo de tanta bamboleada vida creí perdida definitivamente»[31].

En determinados poemas como «Viaje» o «Regalo» encontramos los ecos de «Los contadores de estrellas» o «Motivo viejo y sentimental» de *Poemas Puros...* de Dámaso (contar en ruptura sintáctica, utilizar expresiones musicales de juegos, etc.), en otros amorosos, como «Niña» quizá late el eco de «Lluvia» o «Maravilla» de *Espejos* del poeta de Denia (la alegría de la amada-Naturaleza, la metagogia de cosas inanimadas); ecos también de León Felipe, *Libro de Poemas* de Lorca en «Cielo nuevo» o «Glorieta I y II» (visión de un pasisaje urbano con feísmo deliberado); influencias de «Paraíso» de *Manual de espumas* de Diego; pero en definitiva un mundo ya original, basado

[28] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores a "Marinero en Tierra" *(1920-1923), citamos por R. Alberti:* Obras Completas. T.I. Poesía, 1920-1938. *Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, págs. 7-8. Toda la cuestión textual queda resuelta perfectamente en la NOTA del editor a dichos poemas, en págs. 71-72. A ellas remitimos.*

[29] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 146.*

[30] Ibídem.

[31] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores..., *pág. 8.*

en la ruptura sintáctica —escalonamiento, espacios en blanco, dos espacios poéticos etc—, aunque conservando la puntuación. La imagen de la ciudad —la noche, la luz eléctrica, el amor adolescente— en imágenes visuales, pictóricas, muy en consonancia con las imágenes cubistas del momento («Los tranvías amarillos/ pintan fugas de otoño/ viejo» «Cielo nuevo», este ratoncito Pérez (...)/ siempre blanco,/ lleno de ojos rosas. «Ratoncito Pérez»; Qué gracioso/ está mi corazón/ vestido de smoking rojo «Ja je ji jo ju»; Que se le rompe al mundo la butaca/ de lunas de colores «¡Ay!»). Las imágenes ultraístas comienzan ya a superar el simbolismo latente juanramoniano y machadiano (mi historia vieja, el mar frío de agua salada, etc.). Todavía no se utiliza el espacio visualizado, musical, del poema creacionista; no se produce aún la ruptura total métrica y ortográfica; pero Alberti ya está en ese camino poético. Algo más de innovador se puede comprobar en estos primeros «escorzos» poéticos: el humorismo deliberado (ingenuo divertimiento infantil, juegos de prosaísmo intencionados), con el que el poeta supera la nostalgia y la melancolía de la ciudad. El ejemplo más claro es ese «Discurso» —anticipo de la famosa y escandalosa conferencia dada por el poeta en el Lyceum Club Femenino de Madrid en noviembre de 1929[32]— cuyo efecto cómico —según ha señalado José L. Tejada[33]— descansa no sólo en lo disparatado del asunto ("se me antojó ser burro... y lo fui"), sino también en la reiteración de los incisivos vocativos ("señores míos" etc.), parodia del estilo oratorio, en la transformación Aquel día... fui el amo del mundo. Según Ricardo Senabre, el interés de esta «prehistoria poética» reside en que anuncia y anticipa temas, expresiones e imágenes que luego alcanzarán un desarrollo más consistente en los libros de la primera época: el mar, el sueño, el recuerdo...[34].

En enero o febrero de 1922, según recuerda Alberti, expone en el saloncillo del Ateneo, con la intercesión de Chabás que se ocupa de todo (colocación de cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc.): «Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de los más inocentes juegos geométricos de procedencia cubista»[35].

Entre 1920 y 1922 Alberti se decide por la poesía y abandona la pintura: «No sé qué sucedió, la verdad es que nunca lo he desentrañado bien, pero el caso es que la pintura empezó a no satisfacerme. No era el lenguaje que yo buscaba, en el que consiguiese expresarme del todo. Ya era un síntoma que yo quisiera pintar las palabras; lo que le faltaba a la pintura era la palabra, y la palabra la fui a encontrar, poco a poco, pasándome a la poesía. Incluso colaboré en la revista postultraísta llamada "Horizonte", que dirigía Pedro Garfias. Esta fue mi primera publicación. Por esa época expuse en el Ateneo (...) Empezó a surgirme toda la idea elegíaca, nostálgica, del Puerto, que siempre tuve muy presente. El cambio de lenguaje fue una lucha muy dolorosa, muy terrible, que supuso una crisis muy grave»[36]. Los veintisiete poemas de 1922 nos muestran una gran variedad de técnicas vanguardistas. Desde el *Haiku*

[32] Cfr. *J. P. González Martín,* Op. cit., *págs. 37 y 38.*

[33] *José Luis Tejada:* Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926), *Madrid, Gredos, 1977. pág. 92. Es quizás éste el mejor estudio pormenorizado de los poemas vanguardistas tempranos del escritor, aunque limitado excesivamente al problema de fuentes e influencias y no de "técnicas" renovadoras.*

[34] *Ricardo Senabre:* La poesía de Rafael Alberti, *Salamanca, Universidad, Cursos Internacionales, 1977, pág. 11.*

[35] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 151.*

[36] *M. Bayo:* Op. cit., *pág. 30.*



(«Agua»: Reina de baraja Venus/ Tu piececito encendido/ zapato sin gondolero», que Tejada interpreta como *canción (soleá)*[37], los modelos paralelísticos de la canción popular y tradicional («Piedra»)[38], hasta el poema creacionista («Novillada celeste», «Lejos Lejos», «Fiesta», «1 2 3»), sin olvidar en importancia el poema ultraísta («La noche ajusticiada», «Tu ventana-pantalla de cinema», «Viaje», «Ya el buque de los años», etc.). El mismo Alberti ha ratificado: «Los poemas de 1922, año de mi exposición de cuadros y dibujos en el Ateneo de Madrid, forman ya una unidad en técnica y espíritu. Más cerca sin duda del creacionismo (Reverdy, Huidobro, Gerardo Diego), aparecen en ellos imágenes marinas, cielos como telones estrellados hendidos de cohetes y cometas, balcones, ángeles, frutales y hasta algo de aquella melancolía nostálgica que habría de agudizarse plenamente en las canciones del marinero arrancado de su mar gaditana»[39].

El Texto-Creacionista, según he estudiado en otro lugar[40], ha sido confundido con el ultraísta-cubista y con el *poema descriptivo* de la apariencia (Juan Larrea)[41], desde los primeros momentos de la renovación literaria. Pero a partir de mayo de 1919, desde el «Intencionario» de sus defensores las diferencias están claras: «Ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética»[42]. El «gesto» y el símbolo del «agua» serán las definiciones clarificadoras para Diego[43]. La Visualización del Texto da un paso adelante. «Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica» dice el santanderino; pero superficie —apuntamos— con una imagen autónoma, no con «fórmulas de ecuación»[44] lingüísticas o icónicas, como sucedía con el Texto Ultraísta. Jerónimo Pablo González Martín transcribe así «Viaje», reconstruyendo el poema albertiano, a partir de la caligrafía original[45]:

Horadamos
c
a
n
t
a
n
d
o
todos los campos madrugueros
Soplaba un airecillo
los violines del telégrafo
Ya estábamos
a 1.500 metros
sobre el nivel del mar
Ibamos a la luna
r
la
cu
en funi

[37] *J.L. Tejada:* Op. cit., *pág. 109.*

[38] *R. Senabre:* Op. cit., *pág. 11.*

[39] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores..., *cit., pág. 8-9.*

[40] *José María Barrera López: «Texto visual en las primeras vanguardias (Aproximación hermenéutica)»* III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, *Granada, diciembre 1989.*

[41] Cfr. *Carta de Juan Larrea a Gerardo Diego, de fecha 12 de noviembre 1919, recogida por E. Cordero de Ciria y J.M. Díaz (Eds.)* Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego: 1916-1980, *Mundaiz, 1986, págs. 110-111.*

[42] *Gerardo Diego: «Intencionario»,* Grecia, *Madrid, n.º 46, 15 julio 1920, pág. 6.*

[43] *G. Diego, «Nota preliminar» a «Estribillo» sección 3, de* Imagen, *Madrid, 1922 (en la reed. de Aguilar, 1987, pág. 127. Muy próxima a salir una ed. crítica de José Luis Bernal en Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga).*

[44] Cfr. *Cansinos-Assens: «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas»,* Grecia, *n.º 41, 29 febrero 1920, págs. 1-2 y recogido en José María Barrera:* Op. cit., *t.I., págs. 180-181.*

[45] *J.P. González Martín:* Op. cit. *pág. 45.*

Sin duda, no sólo representa la «técnica y punto de vista que de la creación tenía Reverdy» como afirma González Martín[46]; sino que se dan *impulsos imaginarios de orientación espacial*: «Esas tendencias contarían, en las clases de movimiento de espacialización de la sintaxis del texto, con sus formas para simbolizar las sensaciones fantásticas, que se trata de sugerir»[47]. Por otra parte, la espacialidad del *poema in* o *puro*, según la distinción matizada de Larrea a Diego[48], viene dada aquí no sólo por la disposición de las palabras sobre la página, sino por los mismos elementos léxicos de la Poesía-Música[49].

La repetición de «lejos», las asonancias musicales en e/o, a/a, espacio en blanco en el centro, la efracción en la angularidad 3-1-3-1-3-1-3, configuran las «posibilidades creacionistas», la música superadora de la imagen:

Lejos Lejos
del viento

Siempre esta voz sentada
junto a mí
en la silla de la mañana

Lejos Lejos
del viento[50]

Mención aparte son los tres poemas que publicó en *Horizonte* (POEMAS I «Descalzo de las cosas», II «La noche ajusticiada» y III «Ya el buque de los años», Madrid, n.º 3, 15 diciembre 1922, pág. 13. Llevan la anotación: «San Rafael, agosto 1922»)[51]. Alberti ha unido siempre el destino de estos versos a los publicados, en la misma revista, por Lorca («Baladilla de los tres ríos»), Garfias y Antonio Machado («Unas breves canciones»)[52]. Sin duda hace referencia al número 5 de *Horizonte*, editado a finales de 1923, donde vieron la luz el poema del granadino, junto a «Pueblo» y «Romancillo de la Primavera» de Garfias, y unos «Apuntes de sierra» machadianos, de muy distinto contenido del número 3 que se abre con Juan Ramón Jiménez[53].

La génesis de la publicación de estas tres poesías la ha referido el mismo poeta en su *Arboleda*: «Debo reconocer, en justicia, que Juan Chabás, a pesar de su demostrado interés por mi pintura, fue tal vez, entre todos los escritores, el que más me ayudó a olvidarla. Había salido por aquellos días una nueva revista: *Horizonte*. Más serena, más apaciguada. Un arco iris tras el aguacero ultraístico. Su director era un nuevo poeta: Pedro Garfias, sevillano de Osuna, señalado, junto a Gerardo Diego, como una de las grandes promesas del momento (...) Como siempre, fue el propio Juan Chabás a quien debí la visita del andaluz, recibido también en mí "heladera', menos gélida que de costumbre, pues ya los aires primaverales andaban rondando las ventanas. Garfias oyó con atención los poemas que, a requerimiento de Chabás, dije sin más preámbulo. Su comentario fue rotundo, decisivo en mi vida:

—Dame los tres que más te gusten para el próximo número de *Horizonte*»[54].

[46] *J.P. González Martín:* «*La "prehistoria poética"...*» *Art. cit., pág. 113.*

[47] *A. García Berrio y M.ª Teresa Hernández:* Ut poesis pictura. Poética del Arte Visual, *Madrid, Tecnos, 1988, pág. 186.*

[48] *Carta de Juan Larrea a G. Diego cit. en nota 41.*

[49] *Gerardo Diego:* «*Posibilidades creacionistas*», Cervantes, *octubre 1919, págs. 25-26.*

[50] *R. Alberti:* Obras Completas. Tomo I. Poesía 1920-1938., *cit., pág. 50.*

[51] *Estos tres poemas fueron recogidos por primera vez en la edición de R. Marrast de* Marinero en Tierra. La Amante. El alba del alhelí *(Ed. Castalia, 1972). En la* Poesía (1924-1967) *al cuidado de Aitana Alberti (Madrid, Aguilar, 1972), se incluyeron junto a los publicados en* Alfar, *en la sección PRIMEROS POEMAS I 1922 I.*

[52] *Cfr. R. Alberti:* La Arboleda Perdida. *cit., pág. 153.*

[53] *Cfr. nuestra edición facsimilar de* Horizonte, *en curso de edición en Ed. Renacimiento, Sevilla.*

[54] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 152.*



La visita tuvo que realizarse entre el 30 de noviembre de 1922 —fecha de aparición del n.º 2— y el 15 de diciembre de ese año, fecha de salida del n.º 3. Recordemos que en el n.º 1 (1 octubre 1922) la *Revista de Valoración* estuvo dirigida por el triunvirato, Rivas Panedas, Garfias y el mismo Chabás[55]. Ya al final, en su n.º 5, como «Revista de Arte» sólo figura el salmantino-andaluz, Pedro Garfias.

El autor del *El Ala del Sur* siempre estimará a Alberti «gran poeta múltiple y vital»[56]: «En *Horizonte* aparecen por primera vez, incorporados al movimiento literario nacional, dos nombres de los que más juego han dado después a las letras: Benjamín Jarnés y Rafael Alberti. (...) Alberti era pintor. Yo fui a verle para pedirle unos dibujos para la revista. Encontré en su mesa unas poesías y se las publiqué. Es posible que Alberti haya olvidado y recusado aquellos versos, que no aparecen en ninguno de sus libros. Pero ya en ellos se revelaban su temperamento y su fuerza»[57].

Alberti, por su parte, ha destacado siempre la *serenidad* y *contención* de *Horizonte* frente a la exaltación ultraísta: «Aquel nuevo Horizonte sabía responder a su título. En su amplia línea despejada, volvieron a hermanarse poetas momentánea y deliberadamente excluidos por *Ultra*. Al lado de Machado ya otra vez se encontraba Juan Ramón. Del primitivo barco vanguardista, muy pocos de sus tripulantes habían logrado hacer un brazo hasta la playa. Hundimiento casi total, pues tan sólo salieron incólumes Gerardo Diego, como poeta, y, como crítico, G. de Torre, capitán de la nave»[58] Esos poetas «deliberadamente excluidos de la vanguardia ultraística», Juan Ramón y Antonio Machado hermanados, ocuparían puestos de honor en sus páginas, junto a algún nombre nuevo como Federico García Lorca[59].

Frente a cierta valoración negativa de la revista que se puede detectar en G. de Torre (destaca tres conceptos: reacción o ausencia de ímpetu criticista, apertura y disolución de la vieja estética)[60], su mismo mantenedor económico (Garfias) ha insistido en la función de *enlace* entre las dos generaciones líricas (novecentistas frente a nuevos escritores), en un momento de madurez del ultraísmo: «Horizonte se negó a continuar la serie de los ensayos y sólo publicó composiciones de aquéllos, si aún no del todo formados, que ya acusaban una personalidad. Además incorporó a sus páginas a algunas de las plumas más agudas del movimiento: A. Machado, José Bergamín, Moreno Villa, D. Alonso y Bacarisse. Hizo más: se ofreció a los maestros ya consagrados, a aquellos merecedores de nuestra fervorosa estimación artística y en todos sus números aparecieron poemas y prosas inéditos de A. Machado, J.R. Jiménez, Eugenio D'Ors y R. Gómez de la Serna, R. Alberti nace a la poesía en *Horizonte*»[61]. La estética ultraísta posee un fuerte peso específico en la joven revista. La captación de elementos esenciales de la realidad a través de imágenes y metáforas y supresiones de lo accesorio (anécdota, efusión y tema narrativo) se observa, p. ej., en «Cornostrum» de Rivas Panedas (n. 2,30 noviembre 1922). Basándose en el Padre Nuestro, en clave de ironía, el autor juega y hace una reflexión sobre el pasado: «Veamos/ Corazón nuestro/ que estabas en los cielos.../ Y perdónanos el sueño/ así como te perdonamos estar despiertos». En la misma línea Alberti, compone «Luna», de la

[55] *Aunque no lo niegue F.J. Pérez Bazo en su* Juan Chabás y Martí: vida y obra *(Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pág. 99). Que Chabás fue «cofundador» de* Horizonte *se demuestra en el mismo libro de Pérez Bazo, en su Apéndice documental, pág. 246.*

[56] *Pedro Garfias: «Los escritores y el momento: Literatura tendenciosa»,* Heraldo de Madrid, *22 de junio 1933.*

[57] *Pedro Garfias: «La Voz de otros días. Horizonte»,* Heraldo de Madrid, *27 julio 1933.*

[58] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 9.*

[59] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores..., *cit., pág. 9.*

[60] *G. de Torre:* Literaturas europeas de vanguardia, *Madrid, Caro Raggio ed., 1925, pág. 54. y refundido y matizado en* Historia de las Literaturas de Vanguardia, *Madrid, Guadarrama, 3.ª ed., 1974, pág. 225.*

[61] *Pedro Garfias: «Del Ultraísmo IV. Horizonte»,* Heraldo de Madrid, *31 mayo 1934, recogido en José María Barrera López,* Op. cit., *t. II, pág. 238.*

serie de 1922: «Se santiguan los cielos/ Dios te salve María/ llena eres de gracia en el país del humo/ Repican los cristales/ las estrellas destilan su alegría/ Dame tu corazón/ Toma mi mano/ El Señor es contigo/ en el luto del mar/ en lágrima de los campos/ (...) Bendita tú eres/ entre todas las mujeres del sueño/ (...)»[62]. En el número 3 —junto a Alberti— publican, entre otros, Gerardo Diego «Primavera» y Garfias «Mar» y «Sur», que representan un fiel creacionismo. Igual sucede con los poemas del gaditano:

I
Descalzo de las cosas
¡qué polo sur el del alma!

Torre de los luceros
¿qué telegrama herido
de gritos lleva el viento?

Al corazón del mundo lo han matado
Las flechas de los nuevos flecheros

Y el eco deshilvana
la bobina sonora de todas las campanas.[63]

Este poema no recogido en la «prehistoria poética» *Poemas anteriores a Marinero en Tierra*, enlaza con «La sombra amortajada» (telefonema, bujías), poema de la serie de 1922. La dislocación sintáctica, el simultaneísmo de ideas y el ritmo musical de la asonancia y una puntuación —que recuerda a la serie de 1920-1921—, están en la base de ese peculiar creacionismo. Quizás el ejemplo más claro es el Poema III:

Ya el buque de los años
con la brújula rota
está varado
En el cielo
quietas a media asta
las miradas de los luceros
Sólo una barcarola
ilumina los vientos
y oscurece las olas.[64]

Obsérvese la forma de nave ____________/ y la forma de asta. Todo formando un compacto sin distinción de blancos separadores.

Es muy probable que estos textos de *Horizonte* así como la serie de «Balcones» publicada en *Alfar* (n.º 40, mayo de 1924) formaran parte de *Giróscopo*, el libro de poemas «de múltiples imágenes» (imagen múltiple teoría ultraísta), que tanta «aguda belleza» causó a Gabriel Miró[65]. El aparato para medir la rotación de la tierra debe unirse a «Kaleidoscopio» —sección de *Ultra* y sección del libro *Hélices* de G. de Torre—, y a todos los inventos maquinísticos y futuristas de los jóvenes vanguardistas. Muy lejos de ese momento y de esa técnica, quedan ya los poemas de 1923: romances, canciones de corte musical vagamente entrevistas en los antiguos cancioneros, sonetos (¡imperdonable delito!)... clasicismo.

[62] *R. Alberti:* Obras Completas. T. I. Poesía..., *cit., págs. 29-30.*

[63] *Este poema no lo estudia J.L. Tejada en su libro. No fue recogido en las ediciones de Seix Barral y Losada de los* Poemas anteriores... *García Montero sí lo hace en 1988, siguiendo la edición de Aguilar de 1972 fijada por Aitana Alberti.*

[64] *R. Alberti:* Obras Completas. T. I. Poesía., *cit., pág. 37.*

[65] *Cfr. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., págs. 156-157.*



El ultraísmo fue para Alberti, como para muchos de sus compañeros de generación, que lo negaron después de haber colaborado en él, ese *castillo de irás y no volverás*, significativo dibujo que nuestro entonces pintor regala al maestro y guía de la vanguardia española, Juan Ramón Jiménez. Esperemos que, algún día, muchos de los que fueron —Rivas Panedas, Chabás, Garfias, Buendía, Vighi y otros— puedan volver de la mano de Rafael y pasear en las Arboledas de la Literatura.

José María Barrera López





Alberti en su casa de Roma, con Federico Fellini



La depuración de la mirada

En torno al neopopularismo en Rafael Alberti

La aparición de Rafael Alberti en la escena poética española tiene los rasgos del asombro. *Marinero en tierra* es un libro que parece haber nacido como Minerva, de un golpe del creador, armado de todas las armas relucientes[1]. Es un libro que trae consigo su propia fórmula, su propia poética. Pocas veces se habrá dado un caso tan redondo de acierto en materia y forma, de inauguración solemne y definitiva de un mundo poético. Como escribió Bergamín en 1929, «el primer Alberti... lo sabe todo ya»[2]. Este libro está situado al frente de una larguísima carrera de experimentación y variedad, y al mismo tiempo contiene muchos elementos de esa dimensión no sucesiva que Salinas, escribiendo sobre Rubén Darío, denominó el «tema vital» de un poeta. Uno de estos elementos es el que se ha llamado «neopopularismo»; ha alcanzado valor canónico en la poesía española del siglo XX y es el que nos toca glosar ahora.

El neopopularismo o neotradicionalismo consiste en el uso poético de la poesía popular o tradicional española. Uso poético quiere decir asimilación y actualización, inclusión en el «orden simultáneo» que forma la tradición literaria cuando se sirve de ella el talento individual de un poeta, según describió magistralmente T. S. Eliot. Alberti repite un gesto o una mirada que otros poetas en el pasado lanzaron sobre esa poesía: lo que nos interesa es iluminar los rasgos distintivos de esa mirada. ¿A dónde mira Alberti? ¿Cómo se forma su mirada?

La cuestión de la mirada no puede ser ociosa en un poeta que orientó su vida artística al principio hacia la pintura: «En 1917 vine a Madrid para ser pintor»[3]. Las relaciones prácticas y poéticas de Alberti con la pintura han continuado siempre —grabados, liricografías, poemas dedicados a artistas, incluso un libro dedicado *A la pintura*—; la orientación definitiva fue hacia la palabra. Pero lo que nos importa, en esta decisión juvenil, no es tanto la elección del lenguaje cuanto la voluntad vital de ser artista; esto es, de escoger lo que en la modernidad es un modo de vida y una moral. ¿Qué clase de pintor se propone ser? Es la época de las exposiciones nacionales, de las primeras y segundas medallas; la época de una estupenda pintura figurativa; la época también de las Salas del Crimen, donde cuelgan los cuadros de la vanguardia.

[1] *Cf. R. Alberti* Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí. *Edición, introducción y notas de R. Marrast, Madrid, Castalia 1972 y R. Alberti* Obras completas. Tomo I Poesía 1920-1938, *recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar 1988.*

[2] *J. Bergamín, «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti»,* La Gaceta Literaria *54, 15-III-1929. Recogido por M. Bayo,* Sobre Alberti, *Madrid, CVS, 1974.*

[3] *«Autobiografía», en R. Alberti* Prosas encontradas 1924-1942. *Recogidas y presentadas por R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.*

Alberti se inclina por esta última, después de su aprendizaje de copista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Prado. Su primera aparición pública, en el Salón de Otoño de 1920, suscita las ironías de la crítica comercial; se orienta hacia el postcubismo de Vázquez Díaz, sobre quien escribirá en 1924 su único artículo de crítica de arte, aparecido en la revista coruñesa *Alfar;* en él elogia Alberti «la nueva forma constructiva» que inicia Vázquez Díaz para terminar con el «impresionismo vulgar, inanimado y chato»; elogia «lo sintético-justo», «la nota clara y a la par fría» en una nueva forma de construir el paisaje a la que caracteriza como «el nuevo camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte»[4]. Es decir, a la tradición desde las vanguardias.

Este mismo gesto se repite en la poesía. Alberti empieza a escribir en 1920 y su deslumbramiento primero procede del ultraísmo y el creacionismo. Alberti lee la revista *Ultra,* publicada en Madrid de 1918 a 1921, y seguramente queda deslumbrado —como quedó deslumbrado Eugenio d'Ors— por la profunda innovación plástica que suponía aquel tríptico de cartón rígido, donde los poemas alternaban con los grabados en madera, de fuertes trazos en blanco y negro y composición cubista, de Barradas, Wladislaw Jahl y Marjan Paskiewikz. Leyó también *Indice,* la revista de Juan Ramón Jiménez, aparecida en 1921, donde ya escriben los que son o serán sus amigos: Salinas, Guillén, García Lorca, cuyo *Libro de poemas* (1920) le impresiona sin duda. De hecho, sus primeros poemas publicados —influidos por la «imagen múltiple del ultraísmo y el creacionismo»— ven la luz en *Horizonte,* una revista dirigida en noviembre de 1922 por dos ultraístas de primera hora, Pedro Garfias y José Rivas Panedas, con Wladislaw Jahl como director artístico; el interés de esta publicación está en que en ella se detecta con claridad un movimiento de «rappel à l'ordre» semejante al de Jean Cocteau que por entonces reclama en poesía «la reaparición de la rosa, única reacción posible contra las máquinas y las flores del mal». *Horizonte* tiene un marco tipográfico y plástico muy avanzado, y en ella colaboran entre otros Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, Drieu de la Rochelle, pero también José Moreno Villa, Eugenio d'Ors y Antonio Machado, quien raramente colaborará en revistas jóvenes y cuyas disensiones con la lírica nueva son bien conocidas.

En el número 3, José Bergamín comenta la fundación de la revista de Lyon *Le Mouton blanc,* que propugna un nuevo clasicismo cuyos paradigmas son André Gide y Jules Romains. Esta publicación le resulta atractiva, más que por su pretensión de volver al clasicismo «porque en ella se afirma, de un modo que pudiéramos llamar *responsable,* una protesta joven contra los excesos de una anarquía literaria inconsciente». En Francia es posible que tenga sentido el regreso al clasicismo. En España, advierte Bergamín, hay que andar con cuidado, «pues el blanco cordero correría el riesgo de ser guisado por aquellos para quienes *clásico* quiere decir: *guisote grasiento, garbanzo, olla podrida,* etcétera», es decir, de convertirse en casticismo en el peor sentido de la palabra. Se debe optar más bien por la paradoja de un «mirlo blanco»: mirlo blanco fue Góngora en el siglo XVII, Bécquer en el XIX y Juan Ramón Jiménez,

[4] *«Paisajes de Vázquez Díaz»* ibídem, *pp. 19-22.*



el de la *Segunda Antología poética,* publicada en 1922, en la actualidad. Ésos deben ser los modelos de un clasicismo moderno, en especial Juan Ramón, a quien se debe «la consciente realización de una lírica —que sin sacrificar jamás ningún elemento de belleza— va depurándose en el mismo sentido de su evolución, es decir, que sabe encontrar en cada momento, la perfección que le corresponde»[5].

Desde la vanguardia queda, pues, el camino expedito para poéticas de síntesis como la que Alberti pondrá en práctica. De ahí que más tarde pudiera escribir en sus memorias: «¿Era yo un desertor de la poesía hasta entonces llamada de vanguardia por volver al cultivo de ciertas formas conocidas? No. La nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros, los poetas que estábamos a punto de aparecer»[6]. Ese «verdadero vanguardismo» es producto de una síntesis en la que como observa Luis García Montero «no se trata ...del abrazo de dos extremos independientes, la tradición y la vanguardia, sino de un mecanismo ideológico significativo por el cual la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva»[7].

Veamos algunas piezas de ese mecanismo, desde el lado de la tradición. La actividad poética del joven Alberti se inscribe dentro de un amplio contexto que debemos analizar.

Como es sabido Rafael Alberti recibe el Premio Nacional de Literatura en 1925 por *Marinero en tierra,* concedido por un jurado que formaban Ramón Menéndez Pidal, Gabriel Maura Gamazo, Carlos Arniches, Antonio Machado y José Moreno Villa.

Este último[8] ha contado las deliberaciones del jurado y recuerda que Maura defendió la candidatura de Julián Sánchez Prieto, el pastor poeta, autor de versos como los siguientes (y perdóneseme la pequeña deslealtad de citar versos procedentes de una zarzuela, *El ruiseñor de la huerta,* (1929)[9] que no coincide con el libro presentado al Premio):

> Generosa tierra mía, la que se viste de flores
> para recibir al hijo que vuelve de la campaña,
> la de los rojos claveles y los frutos como el oro.
> ¡La que tiene los colores de la bandera de España!

¿Por qué desenterrar estos versos desdichados? La anécdota, leída a la luz de la estética de la recepción[10], nos revela que se produjo cierta lucha entre dos formas de hacer poesía. La historia —y el juicio de Moreno y Antonio Machado— inclinó inmediatamente la balanza del lado de Alberti; nuestro horizonte de expectativa, como lectores, está formado por los versos de Alberti, que han alcanzado un valor de canon; en el horizonte de expectativa del momento en que apareció *Marinero en tierra* todavía era posible que alguien apostase por el «Pastor poeta», lo cual pone de relieve el cariz combativo y la novedad (el lugar objetivo en vanguardia) de su poesía en el momento en que salió a la luz. Incluso en 1928, cuando la poesía de Alberti y del resto de sus amigos tiene ya una presencia indudable en el público lector, el padre Constancio Eguía Ruiz, crítico literario de la revista de los jesuitas *Razón y Fe,* en un balance donde critica todos los vanguardismos desde una perspectiva aristotélico-

[5] Cf. *A. Soria Olmedo* Vanguardismo y crítica literaria en España 1910-1930, *Madrid, Istmo 1988, pp. 120-125.*

[6] *R. Alberti* La arboleda perdida. *Libros I y II de memorias (1959), Barcelona, Seix Barral 1975, p. 164.*

[7] Op. cit., *p. 57.*

[8] *En su* Vida en claro. Autobiografía *(1944), Madrid, F.C.E., 1976, p. 118.*

[9] *Madrid, colección «La Farsa», número 140, año IV, 17-III-1930.*

[10] Cf. *H. R. Jauss «La historia literaria como provocación de la crítica literaria» (1967)* La literatura como provocación, *Barcelona, Península, pp. 139-211.*



tomista como «herejías menores» derivadas de la «herejía modernista», comenta: «Alberti, el autor de *Marinero en tierra,* premio Nacional, se le /sic/ debió quizás a un jurado asaz connivente; pero sin el bagaje cuasiclásico, de seguro que el jurado no se hubiera atrevido a nacionalizar aquellas poesías»; detrás de esta reticencia late la familiaridad y confianza en otros valores poéticos distintos a los que hoy vemos definitivamente consolidados; es el sentido de su benevolente recomendación final: «y éstos son, sin embargo, merced a su talento, esperamos que, sin tardar, vuelvan a sus lares patrios y a los penates clásicos»[11]. Algún reseñador de provincia, como Fernán Gómez, de *El Defensor de Granada,* hablan[12] significativamente de «el alma mora de su tierra», quizá reteniendo el verso «tu rostro moro de perfil gitano», de uno de los sonetos a García Lorca, mientras otros, los jerezanos recordados por José Luis Tejada[13] notan «recias contradicciones del espíritu de Alberti», confiesan su «irresistible perplejidad» o buscan modelos que les sean más familiares, como Villaespesa o Tomás Morales. Esto es, tratan de digerir el producto.

La revisión de estas primeras reacciones de lectura nos permite enfocar el fenómeno de *Marinero en tierra* a la luz paradójica de una cierta militancia artística, como libro al servicio de una estética y una ideología, dentro de una vasta corriente que pretende establecer su hegemonía, en el sentido gramsciano[14] del término, sobre el conjunto del país en el terreno cultural y en el terreno estético; dentro de él, en el terreno poético. Desde ese punto de vista, la práctica de Alberti forma parte de un bloque intelectual de la burguesía, en proceso de gestación, que pretende hallar nuevos medios de expresión, más acordes en el terreno cultural con la hegemonía que está adquiriendo en el terreno político y que culminará con la toma del poder al instaurar la Segunda República; por lo que se refiere al ámbito general, valga esta cita de Pérez de Ayala en 1930: «Nosotros y las generaciones que nos han seguido irrumpimos en la fortaleza secular de la ignorancia y el despotismo (hombres de ciencia, artistas, literatos, ciudadanos todos) a través de la brecha practicada por la catapulta del 98. Desde entonces la plaza está invadida, aunque todavía no se haya rendido la más alta ciudadela»[15].

La aspiración de este bloque histórico se cifraría —aplicando siempre los conceptos de Gramsci— no en la lucha voluntarista por imponer un nuevo arte, sino en la lucha, más compleja «por una nueva cultura, es decir, por una nueva moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, en un mundo íntimamente connaturalizado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»[16].

Sobre la existencia y vicisitudes de estos núcleos de renovación cultural y de signo político liberal poseemos gran cantidad de testimonios, de todos conocidos. Entre ellos, nos interesa el caso de la Institución Libre de Enseñanza y sus herederos, a cuya sombra se coloca Alberti, visitante asiduo de la Residencia de Estudiantes, en esos años. La actividad de este grupo en la empresa de renovar la vida cultural y científica

[11] *C. Eguía Ruiz S. J. «Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias»* Razón y fe, *85, octubre-diciembre 1928, p. 518.*

[12] *«Notas sobre Alberti»* El Defensor de Granada, *21-IV-1926.*

[13] Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos 1977, pp. 425-431.*

[14] *«La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como "dominio" y como "dirección intelectual y moral". A. Gramsci, "Il Risorgimento",* Antología *Selección, introducción y notas de M. Sacristán, México, Siglo XXI, 1970, p. 486.*

[15] El Sol, *30-VI-1930, recogido por J. Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución *(1930-1936), Madrid, Gredos 1972.*

[16] *A. Gramsci,* Letteratura e vita nazionale, *Roma, Editori Riuniti 1971.*



española es intensa y variadísima; el testimonio de Moreno Villa insiste en la dimensión colectiva: «Durante años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho que así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?»[17]. Moreno se refiere en concreto al Centro de Estudios Históricos, que tendrá una especial influencia sobre la primera actividad poética de Alberti. Con igual orgullo se refiere otro poeta, Jorge Guillén, a la actividad de estos años y estos círculos: «¡Qué admiración y qué pena nos remuevan al reanimar en el recuerdo aquellos años tan fecundos para la cultura española! Bien podemos denominarlos «la edad de Oro liberal», designación con que Juan Marichal limita el período, demasiado amplio, que «Azorín» considera como el segundo Siglo de Oro. Numerosas individualidades campan por sus respetos; pero todas ellas forman el carro que presenta a un pueblo en ascensión nacional. Son muchas tentativas que coinciden en un resultado: una gloriosa España»[18].

En este marco, esbozado a grandes rasgos, se va a mover la primera poesía albertiana. En el aspecto concreto del interés de la Institución Libre de Enseñanza por lo popular, pueden aducirse testimonios como los de Manuel Bartolomé Cossío (1913), quien al presentar una exposición de bordados reflexiona sobre la «perpetuidad... evolutiva» del arte popular y subraya que éste «no admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados»[19]. Y el propio Juan Ramón Jiménez, al poner de relieve la importancia del institucionismo para la recuperación del pasado popular, concibe «la unión entre lo popular y lo aristocrático» como «lo aristocrático de intemperie»[20]; es decir, excluyendo explícitamente lo vulgar, tercer término latente en la oposición culto/popular.

Además, como escribió Solita Salinas «hay una indudable relación entre erudición y poesía, entre los grandes estudiosos que trabajan en el Centro de Estudios Históricos, con Menéndez Pidal, y los jóvenes poetas»[21]. Uno de los modos de esta relación concierne al modo de mirar o escuchar la poesía popular. En ese sentido tiene un valor particular el trabajo de Menéndez Pidal «La primitiva poesía lírica española», un discurso pronunciado en la inauguración del curso de 1919-1920 en el Ateneo.

Don Ramón empieza por afirmar que igual que sucede con el lenguaje, que empieza por ser oral y vulgar y luego se escribe y se hace instrumento de cultura, «...lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país», y contra la idea de Menéndez Pelayo, a cuyo juicio el arte era únicamente aristocrático sostiene que hay que saber mirar, para descubrir, por ejemplo en la masa de poemas del Cancionero General, un rasgo de fugaz frescura...», «algo dicho "con agradable sencillez", algo "que se destaca del conjunto"; "un hálito de encanto, salido descuidadamente de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo"». Lo popular aparece como «olvido del artificio» de los poetas: «A veces, los poetas olvidan las reglas aprendidas, abandonan la estrofa amplia y complicada y cantan en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces la expresión poética toma gran soltura lírica, y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio,

[17] Vida en claro, *cit. p. 141.*

[18] *«Federico en persona», prólogo a las* Obras completas *de F. García Lorca, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar 1973, p. 36.*

[19] *M. B. Cossío «Elogio del arte popular»,* De su jornada *(fragmentos), prólogo por Julio Caro Baroja, Madrid, Aguilar 1966, pp. 251-253.*

[20] *«El modernismo poético en España y América» (1946), citado por G. Palau de Nemes,* Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, *Madrid, Gredos, 1957, p. 123.*

[21] *S. Salinas de Marichal* El mundo poético de Rafael Alberti, *Madrid, Gredos 1968, p. 82.*

fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción». Frente a la «insinceridad» de un Villasandino o de un Juan Alfonso de Baena, que no comprendió la «tradición popular», se reivindica la estirpe de los que oyen esta tradición y ensayan la «primorosa unión de los dos géneros de poesía», culto y popular: Santillana, Gil Vicente, Lope.

En la página final, caracteriza Menéndez Pidal la lírica popular primitiva como «eminentemente sintética. Trata de motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva». Como remate, arroja Menéndez Pidal un guante que —sabemos— Alberti recogió: «¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles... surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo?» [22]

En esta posición ante la poesía tradicional no sólo pervive la *Volkstheorie* de origen romántico, con su valoración de lo primitivo como auténtico, susceptible de aliarse a lo culto frente a lo vulgar, sino también la herencia del culto al fragmento, que en toda una veta del romanticismo se identificó con la sugerencia de lo infinito. Igual que en el gusto pictórico se exaltan los esbozos por su vivacidad superior a la de la obra acabada, en poesía la mirada moderna, de Baudelaire a Mallarmé y Valéry, en anhelo de pureza procede por destrucción o depuración, por abreviación[23], para recuperar en toda su intensidad el poder perceptivo de la palabra, lo que un Walter Benjamín hubiese denominado el «aura». Esta mirada moderna, al volverse hacia el pasado, descubre esas cualidades en las breves canciones sintéticas, elementales. También ahora se va a la tradición desde la modernidad.

De Alberti —un vanguardista que escribe sonetos y lee cancioneros sabemos que leyó los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882), pudo haber leído los primeros tomos de *La verdadera poesía española* de Cejador (1924), que con el dinero del premio compró el *Cancionero* de Barbieri (1890) y las *Obras completas* de Gil Vicente. De este último —que luego editaría Dámaso— escribe en 1929: «Dámaso Alonso, Mr. Trend, Pepe Bergamín y yo lo *descubrimos*»[24]. A propósito del interés compartido por la poesía popular y tradicional nada[25] más expresivo que la «Imagen primera» de Lorca en la Residencia.

Alberti, pues, aparece dentro de este contexto realizando la «parte estética» de esta operación de rescate de la literatura antigua que efectuaba la filología hispánica según las más modernas y rigurosas técnicas francesas y alemanas. Él, entre otros, viene a demostrar que toda esa tradición está viva, con su práctica.

Del mismo modo que los filólogos se esfuerzan por incorporar todas las renovaciones del positivismo (ediciones filológicas, gramáticas históricas, ediciones de textos)

[22] *Recogido en* Estudios literarios *(1938), Madrid, Espasa Calpe 1973, pp. 157-212.*

[23] *Para la ideología del fragmento entre los románticos* cf. *E. Wind,* Arte e anarchia *(1963), Verona, Mondadori 1977, p. 65 y ss.*

[24] Prosas encontradas, cit., *p. 26.*

[25] *R. Alberti* Imagen primera de..., *Buenos Aires, Losada 1945, pp. 15-22 (Hay reed. de Madrid, Turner 1977).*



y de las nuevas corrientes metodológicas (ciencias del espíritu, fenomenología), los poetas nuevos se dirigen a la poesía tradicional desde el mirador de la depuración, de la simplicidad estética.

Esta línea, que Alberti sigue sobre la pauta de Juan Ramón Jiménez, marca sus primeros libros: atenderá la voz de la poesía popular, pero sólo desde un proceso de extracción de «materia poética» que después será filtrada cuidadosamente y reducida a algunas notas esenciales.

Solita Salinas y José Luis Tejada, entre otros, han analizado y ordenado los procedimientos técnicos, temáticos, estilísticos y retóricos de la recreación de la poesía tradicional en *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí.* Solita Salinas, además, subraya el carácter moderno del «sujeto desplazado que busca su definitivo asentamiento y su propia identidad»[26]. Mar y tierra vale decir realidad y deseo en un Cernuda, «spleen» e «ideal» en Baudelaire, padre fundador de la poesía moderna; búsqueda o nostalgia de la pureza y el paraíso. Ha de subrayarse que la recreación de lo popular se integra estructuralmente en su mundo poético; que nunca es un añadido arqueológico, por refinado que pueda ser.

Para destacar lo específico del procedimiento albertiano podemos establecer una somera comparación con Manuel Machado, un poeta próximo hasta el punto de suscitar el comentario de Moreno Villa: «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo»[27]. Dejando aparte el hecho de que Moreno Villa vuelva a hablar de «emoción gitana» en la poesía de Alberti y teniendo en cuenta que para los simbolistas «el contenido del folclore es... la expresión más desnuda y pura del espíritu que ellos quieren incorporar a su obra»[28], las diferencias entre Manuel Machado y Alberti en cuanto al tratamiento de lo popular andaluz serían de orden retórico: en Alberti, por depuración de todo lo relativo a geografías concretas, nombres propios y tópicos regionalistas; por enfriar el «color local». El propio Alberti insistirá en el aspecto desrealizador, al hablar de sí mismo: «Mis abuelos, italianos. Mis abuelas, andaluzas. Pero yo soy noruego, por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer»[29], un Bécquer preferido, a juicio de Bergamín en un artículo del mismo año 1929, en que Alberti escribió esas notas autobiográficas, por «limpiar, encalar —constantemente— la turbulencia de una pasión romántica»[30]. Es fundamentalmente ese sentido de depuración lo que lleva a Juan Ramón Jiménez a darle el espaldarazo como poeta, en la famosa carta sobre las canciones del Puerto de *Marinero en tierra* y resumiendo mejor que nadie las características que hacían digna de admiración y de premio esa nueva manera de hacer poesía: «Poesía "popular", pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva: fresca y acabada a la vez; rendida, ájil, graciosa, parpadeante, andalucísima». «Andalucísima», nótese ; no andalucista. La preferencia por Gil Vicente y por la poesía de «los puros cancioneros musicales» se determina por ese afán de depuración y búsqueda de fuentes, que converge con las reminiscen-

[26] *En palabras, esta vez, de R. Senabre,* La poesía de Rafael Alberti, *Salamanca, Universidad 1977, p. 15.*

[27] *«Manuel Machado, la manolería y el cambio»,* Los autores como actores, *(1951), Madrid, F.C.E. 1976, p. 15.*

[28] *J. M. Aguirre,* Antonio Machado, poeta simbolista, *Madrid, Taurus, 1973, p. 72.*

[29] Prosas encontradas, cit., *pp. 25-26.*

[30] *Bergamín,* op. cit., *p. 126.*

[31] Cf. *la ed. Marrast de* Marinero en tierra, *p. 117.*

cias ultraístas y creacionistas en la composición de *Marinero en tierra*, donde tradición y vanguardia no se superponen, sino que se funden.

Otro aspecto, menos central, es lo que Pedro Salinas denominó el romancismo, que como se sabe experimentará un auge espectacular en los días de la guerra civil, en especial en las filas republicanas, más cercanas a las capas populares. Alberti publica el *Romancero de la guerra civil*; esta explosión romancística va precedida de una gran renovación del romance culto en el siglo XX, desde Rubén Darío hasta Federico García Lorca y Jorge Guillén, pasando por Unamuno, Valle Inclán, Fernando Villalón, etcétera. Del auge del romance en nuestro siglo dice Salinas: «Lo que esto significa en la historia general de nuestras letras no se debe ocultar. Para mí, confirma esa curiosa actitud española de tradicionalismo, de conservación del pasado, pero vivida de tal modo que sirve con perfecta eficacia de expresión al presente»[32]. Aunque Alberti se inclina por la poesía de los cancioneros, tampoco olvida el romance: escribe alguno antes de la publicación de *Marinero en tierra* y lo utilizará posteriormente para tender un puente entre la poesía de los primeros libros y el mundo de *Sobre los ángeles*, en los romances de *Cal y canto*. El metro popular se usa para introducir la crisis; el tema punzante del paraíso perdido.

La actitud de Alberti ante la poesía tradicional y popular se expresa en dos conferencias de los años treinta, una «La poesía popular en la lírica contemporánea» dictada en la Universidad de Berlín en 1932, y otra, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», pronunciada en La Habana, en abril de 1935, con motivo del tercer centenario de la muerte de Lope. Ambas están muy relacionadas, pero en las dos hay notas interesantes.

En la primera —editada en 1933 en un contexto académico— revela Alberti uno de sus apoyos teóricos, que seguramente operaron en la redacción de los tres primeros libros. Escribe Alberti: «El poeta español Juan Ramón Jiménez, al aludir en las notas finales de su *Segunda Antolojía Poética* a la poesía y arte populares en general afirma: «No hay arte popular, sino tradición popular del arte: esto, para mí, es cierto»[33]. Es decir, el arte no tiene adjetivos, sino sólo canales de transmisión, manifestaciones diversas que hay que rastrear, desenterrar y extraer purificándolas. Incorporarse a la «tradición popular del arte» es justamente recrear esas muestras de arte elemental que el pueblo transmite, repitiendo el gesto de esos individuos anónimos que inventaron. Si aquí pone como ejemplos de su recreación «La corza blanca», de *Marinero en tierra* y «Zarza florida» de *la Amante*, en la conferencia sobre Lope hace notar que una copla suya,

Cuatro arcángeles bajaban
y abriendo surcos de flores
al rey de los matadores
en hombros se lo llevaban.

junto con «muchas de Manuel Machado, Federico García Lorca y otros poetas antiguos y actuales, unidas ya a sus compañeras anónimas, andan, incorporadas al repertorio de los *cantaores*, acompañando los bailes y cantos de las fiestas»[34]. Es decir,

[32] *«El romancismo y el siglo XX»*, Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar del mío Cid» a García Lorca. *Ed. y prólogo de J. Marichal, Madrid, Aguilar 1961, p. 340.*

[33] *En* Páginas encontradas, cit., *p. 87.*

[34] *R. Alberti,* Lope de Vega y la poesía española contemporánea *seguido de* La Pájara Pinta, *prólogo de Robert Marrast, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques 1964, p. 8.*



la garantía de la popularidad en sentido estricto es que las coplas se incorporen a lo que el pueblo reconoce como suyo. En 1932 reconoce como antecedentes inmediatos los esfuerzos de Juan Ramón y Antonio Machado: «Ambos vuelven a hallar las raíces, demasiado enterradas, de la poesía tradicional, poniéndolas al aire»[35]. La conferencia, por otro lado, respira un tono más o menos populista que corresponde a la evolución ideológica sufrida por Alberti que le impulsa a volver al «tradicionalismo» y a rechazar las «acusaciones» de vanguardismo y surrealismo, de las que él participó, y a hablar de un «surrealismo popular», el de las retahilas, frases absurdas, juegos de lenguaje, en suma lo que Alfonso Reyes llamó «jitanjáforas» —una actividad que él llevó a cabo genialmente en *La pájara pinta*— como raíz verdadera de la poesía de los surrealistas.

En la conferencia sobre Lope —en cuyo trasfondo podemos situar, desde la vertiente filológica, los volúmenes de poesía lírica del Fénix que editó José Fernández Montesinos para los clásicos de «La lectura» por aquellos años— Alberti se alinea ya, orgullosamente, con Lope de Vega.

Glosando la copla «¡A coger los aires!», anuncia: «Vamos a coger los aires, sus aires, los que Lope, como Gil Vicente un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva; para devolverlos otra vez al mismo aire que se los había entregado»[36].

En esta ocasión subraya la dimensión colectiva que ha adquirido el popularismo: «Algunos poetas españoles de ahora estamos ligados a Lope íntimamente, continuando esa tradición que recrea lo "popular", que lo toma, para devolverlo reinventado. Él y Gil Vicente son, al menos para mí, los más grandes maestros en esta trayectoria»[37]. Tras recorrer el popularismo del siglo XVIII, y los papeles a este respecto de Bécquer, Rosalía, Rubén, Unamuno, Valle, Manuel Machado, Juan Ramón, Villaespesa, Martínez Sierra, Pérez de Ayala y Marquina vuelve a reconocer el lugar magisterial de Antonio Machado y Juan Ramón— aunque sobre este último es más crítico, como en respuesta al retorcido desdén que le mostró Juan Ramón Jiménez a propósito de *Sobre los ángeles*—: «Si Antonio Machado era el hombre alejado y perdido en provincias, Juan Ramón Jiménez es el hombre alejado y perdido en un piso», hasta llegar a los coetáneos. Lorca, Villalón y Altolaguirre son los más «ahijados de Lope». De él mismo dice: «Me considero el más cercano, algo así como un sobrino de Lope»[38].

En estos años treinta, además, puede hablarse ya de un segundo popularismo que deriva del primero y de su opción política: el poeta en la calle es el poeta con el pueblo, al servicio de la causa popular, recuperando otra dimensión específica de la cultura popular: la de la oralidad «en la sala del mitin, en la calle de la ciudad, en el campo o en la plaza del pueblo»[39]. Es la hora del «homenaje popular a Lope de Vega» de 1935, donde la técnica paralelística se somete a la eficacia satírica; más adelante será la veta de Juan Panadero y sus coplas, que se reclaman de Mairena y del siglo XV castellano. Sería la hora, también, de recordar las *Baladas y canciones del Paraná* (1945-1953), un libro escrito en diálogo con los tres primeros, si no fuera

[35] Op. cit., *p. 95.*
[36] Op. cit., *p. 4.*
[37] Op. cit., *p. 5.*
[38] Op. cit., *p. 36.*
[39] Obras completas, cit., *p. 519.*



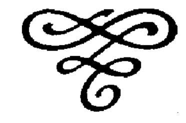
porque es la de terminar. Recordaremos, sólo, la «Canción 5» de ese libro, donde la estética de la síntesis y la depuración de la mirada se afina hasta la melancolía absoluta:

Versos largos, versos largos,
caminos interminables,
pies y pulmones cansados.

Me basta una sola línea
para la risa o el llanto.
Y hasta me sobra esa línea
para el llanto.

Cuando una lágrima corre,
la dejo correr en blanco.

Andrés Soria Olmedo





El arte deshumanizado de Góngora y Alberti

I

El objeto artístico sólo es artístico
en la medida en que no es real.
Ortega y Gasset

Partamos de Ortega y de su *deshumanización del arte,* expresión felicísima que se ha prestado a multitud de interpretaciones, incomprensiones y equívocos y que, sin embargo, entendida en su sentido recto, define, como era su intento, la esencia de la poesía (y el arte) contemporáneos, mostrando lo que constituye el denominador común de los distintos *ismos* que se han sucedido a lo largo de la primera mitad del presente siglo, desde los albores de lo que se ha dado en llamar arte contemporáneo, o sea, desde el simbolismo. Tal vez aferrado este núcleo común, resulte más fácil ver el carácter orgánico y la coherencia de lo que aparece diversificado, sea desde la perspectiva de los grupos y generaciones, sea en el proceso evolutivo de las distintas individualidades que los componen, como por ejemplo, la alternancia de estilos «muy diversos» en la poesía de Rafael Alberti.

Para definir la esencia del arte que nos ocupa, Ortega recurre a un símil que ilustra inequívocamente su significado: el de la contemplación de un jardín a través del vidrio de una ventana. Si hacemos de la meta de la visión el *jardín* (la realidad = lo humano) la mirada pasa a través del *vidrio* (la obra de arte = lo deshumano) sin percibir a éste; si retrayendo el rayo ocular —sigue argumentando Ortega— detenemos los ojos en el vidrio, «entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal» [64, p. 358]. Ver el jardín y ver el vidrio de la ventana —concluye— son dos operaciones incompatibles que requieren *acomodaciones oculares* diferentes, eso es, distintas *sensibilidades:* una cosa es *vivir* o *convivir* con la realidad (lo humano), otra es *contemplar* el objeto artístico (lo deshumano).

La acomodación ocular de Ortega implica una neta distinción entre lo intelectual y lo estético. Una cosa es el jardín, otra la idea del jardín (concepto, y como tal adscribible a la esfera de lo universal intelectivo) y otra es la visión estética (no estetizante = embellecedora) del jardín, la única que, en puridad, se resuelve en objeto artístico. Ambas, ideas y visión estética, tienen en común que son *esquemas* y por ende irreales (deshumanas). Visión intelectiva sería, en el plano ontológico-metafísico, ver, más allá del jardín, la esencia del jardín, por lo que el arte se convertiría en vía de conocimiento de las esencias y platónicamente sería a la realidad como lo real a lo aparente o como la luz a las sombras. Vía mística que también se ha abierto paso en el arte moderno, según lo sostiene Geist [45, pp. 97 y ss.], pero que queda excluido del pensamiento de Ortega en el ensayo que aquí se considera.

La preferente exclusión de lo humano (en el sentido de lo personal u orgánico a que se refiere Ortega en la segunda parte de su escrito) del repertorio *temático* de la mayoría de artistas de nuestro tiempo, ha dado lugar a la confusión entre lo humano-realidad (el jardín) y lo que del jardín (preferentemente lo no humano) se refleja en el cristal: elemento presente pero no constituyente del objeto artístico, que aun en el caso de tratarse de lo humano, nada quita a la esencia desrealizada o deshumanizada del cristal, que es la extrinsecación objetiva de un *esquema* estético. La confusión en estos términos es corriente en la mayoría de los estudiosos y es asimismo patente en Dámaso Alonso, Orozco Díaz y Dehennin, para citar tan sólo a los que han tratado con mayor extensión y profundidad el asunto que es objeto del presente ensayo. Me pregunto si la confutación de Bousoño a la teoría orteguiana no procede de un gran equívoco, pues afirma, aparentemente contra la tesis de Ortega, lo que éste sostiene: «Lo que el pintor cambia no es la realidad como aquél [Ortega] supone, sino nuestra visión de ella, la 'palabra' interior con que nos la decimos. [...] ver es una manera de nombrar» [21, pp. 329-30].

A veces parece que Ortega nos está exponiendo menos las convicciones poéticas del arte contemporáneo, que unos principios estéticos que considera permanentes en el arte de Occidente. Porque —dice— aun cuando el cristal, a causa de determinados condicionamientos histórico-ideológicos que modifican la visión estética, resulta de finísimo espesor, subrayando así su transparencia, la obra de arte, cuando es tal, es siempre cristal, cosa autónoma, independiente de cualquier otra realidad, y a lo sumo el que se engaña es el espectador que, falto de *sensibilidad estética,* contempla el cristal con la acomodación ocular que exige el jardín y aplaude al jardín creyendo hacerlo al vidrio de la ventana. La confusión antedicha entre lo humano como cosa representada y lo humano-realidad objetiva, ha suscitado reacciones apasionadas y clamorosas como la de Guillén [51, p. 265], al reclamar para el arte lo que Ortega nunca le ha negado: lo humano. Porque si el arte es el cristal, lo es en la medida que está delante del jardín, que es todo lo humano, o sea, todo lo existente fuera del sujeto, incluido su ser, puesto como objeto fuera de sí; objeto sin el cual no hay visión de algo posible, porque «un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno



de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual» [64, p. 363]. En una palabra, el jardín es al cristal como la realidad a la realidad poética, tal vez como la historia al deseo, que es lo más sustancialmente humano.

Como el cristal es realidad sustantiva distinta pero correlativa al mundo, es cosa construida con la inteligencia y con el material o materiales que le son propios (lenguaje, retórica). Lo cual ha llevado asimismo a confundir lo esencial del arte con lo intelectual y con lo tectónico, a tomar *la cosa* por su estructura, el poema por la perfección formal y el estilo: a barajar la *visión* con el *cuerpo* en que necesariamente aquélla se constituye. Ha conducido asimismo, nada menos que a Dámaso Alonso, a confundir el objeto estético o la estética con el esteticismo y a renegar, en nombre de lo humano, de la humana realidad «deshumana» del objeto artístico [9, pp. 72-75].

Ni parece adecuado hablar de transformación, modificación, deformación [31, 38, 45, 77], o de transcripción o transferencia [19] de lo real a lo artístico. La visión constituyente deja netamente separadas la esfera de la realidad estética y la de la realidad humana (objetiva), mientras que los conceptos mencionados presuponen la persistencia «manipulada» de la realidad en la obra de arte. Lo mismo cabe decir del denominado *irrealismo* del arte contemporáneo. La realidad estética, cuando de verdadero arte se trata, es «pura» tanto si es realista como si es irrealista. Lo irreal o lo real, aparte de serlo todo menos un concepto estable, es una cuestión temática (y por lo mismo exterior), que no afecta para nada la esencia de la obra de arte. Si el arte contemporáneo ofrece con frecuencia lo «deforme primitivo» es, como sugiere Poggioli, por el deseo de reconquistar una ingenuidad o inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido [69, p. 203]; por hacer *como si* prescindiera del volumen de estilos tradicionales que la cultura ha interpuesto entre el sujeto constructor y el jardín [64, p. 380], obteniendo así, con mirada «virginal», la visión intacta y amaneciente del mundo que Guillermo de Torre adscribía al ultraísmo [83, p. 541]. Visión que se hace carne del poema por un proceso que algunos han llamado químico (así Guillén [49, p. 327], siguiendo las huellas de Valéry), o alquímico, para indicar que se trata de una transformación *en sí* y no de una transformación *con* elementos ajenos a la propia sustancia. Concepto equivalente a lo matemático cuando Valéry afirma que las matemáticas «m'ont servi grandement à me faire de la *poésie pure* une idée exacte, à isoler cette 'substance' de ce qui n'est pas elle, à la développer comme espèce et catégorie séparée» [87, I, p. 248].

Lo que une globalmente al arte o poesía modernos con todos sus *ismos*, es la toma de conciencia de una «verdad» estética que atraviesa todo nuestro arte occidental, pero que había quedado ofuscada por la transparencia mimética del cristal y por un público ignorante (de sabiduría estética), que pretendía ser o representar la cultura. Para imponer esta verdad «seguida empíricamente en todos los tiempos, pero sin la base crítica que le otorgó Mallarmé» [70, p. 273], y para reanudar la línea interrumpida del arte y de la cultura «auténticos», los modernos han aumentado el espesor



del cristal haciéndolo visible y tangible, de modo que el espectador, al dirigir la mirada al jardín pasando inadvertidamente a su través, tropezara materialmente con él y no confundiera una vez más el arte con la realidad.

Para aumentar el espesor del cristal se ha hecho hincapié en los materiales de construcción y en el proceso constructivo; proceso manual e intelectual que nada tiene que ver con el cerebralismo, si lo hay (otra cuestión temática), sino con el concepto renacentista del arte como oficio y del artista como artesano (el *homo faber* de Valéry y De Chirico, por ejemplo). Nada más lógico que se acudiera a la estructura métrica —que algunos interpretaron como un retorno a la norma o como respeto obediente a la tradición—, que visualizaba los «ladrillos» del poema, y que se insistiera en el lenguaje poético y en las posibilidades *constructivas* de la imagen y de la metáfora. También aquí las confusiones abundan, pues aun acordando a la metáfora su oficio pleno y no «suplente» (Ortega), ni la metáfora era un fin, ni la poesía se agotaba en ella (v. 87, II, pp. 1.090 y 1.166), ni servía para transformar o transcribir *la* realidad en otro plano, ni tampoco para revelar relaciones existentes en el mundo antes no vistas (una suerte de captación de las esencias), sino para construir de nueva planta, por contactos potencialmente infinitos más que por analogías [69, p. 221], la visión intacta y amaneciente del mundo; metáfora *constituyente*, que no traspone lo real en otra clave, sino que permite «*contempler* en choses sensibles des rapports intelligibles» [87, I, p. 248].

Para aumentar el espesor del cristal, se ha preferido que el jardín fuese una piedra, un trozo de tela de saco, una bombilla (los objetos, lo inorgánico, lo no-humano), tal vez las ideas o la nada, para mostrar que en virtud del cristal éstos pueden convertirse en sustanciosa materia estética. Todo ello contemplado con *ironía*, que no es una manera de considerar el arte como «irrealidad, ficción y farsa» [79, p. 38] o como mero juego intrascendente [62, p. 505], sino un modo de colocarse *por encima de* (Schlegel), que asegura para la obra de arte el triunfo de «todos, incluso de sí mismo, a la manera que un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros, ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen» [64, p. 383]. ¿No es éste el secreto del *Quijote?*

Es, sin embargo, en la elección del tipo o trozo de *jardín* donde es posible percibir lo diferencial y específico de cada autor, tal vez de cada generación, grupo o época. Por tratarse de la *cosa representada*, nos hallamos ya ante una peculiaridad de estilo, donde cada cual va a su aire. Porque una vez reafirmada la sustantiva objetividad del arte y su absoluta no subordinación a la vida, el arte moderno pierde su carácter combativo, provocador y agresivo —su condición de vanguardia— para entrar en un estado de normalidad o normalización que hace innecesarias reivindicaciones y estridencias. Pasada la borrasca y sin renunciar a la conciencia de su *ser cristal*, el *jardín* ha podido poblarse de árboles y flores, de afectos y pasiones, de deseos conscientes e inconscientes, de sentimientos humanos, sociales y políticos... Frente a una esencialidad del arte que parece ser siempre la misma, aquel *todo* que por razones de como-



didad llamamos significado y significante —cosa representada y estilo— está atado al momento histórico, al espíritu peculiar de cada época. Es éste el que da apariencia de disparidad e imprime carácter individual (histórico) a las obras de Góngora y de Mallarmé, de «los modernos» y del propio Alberti, aunque todas ellas aspiren a la construcción de la *Obra* completa, sólida, absoluta, universal y eterna, que emulando a la Naturaleza, pretende desgajarse de la Historia para oponerse al propio destino perecedero (Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* [88, II, p. 130]).

II

¿Qué firme arquitectura se levanta
del paisaje, si urgente de belleza,
ordenada, y penetra en la certeza
del aire, sin furor, y la suplanta?

Aleixandre, *Soneto a don Luis de Góngora* [89].

audaz su pensamiento
el cénit escaló, plumas vestido

Góngora, *Soledad primera.*

Sigamos con Góngora y el homenaje que en 1927 le tributaron «los modernos». Dámaso Alonso, en su artículo aparecido en el número de *La Gaceta Literaria* dedicado al tricentenario [56], sostiene que la reivindicación del poeta cordobés no tuvo más significado que el de hacer justicia a uno de los mayores poetas de España y del mundo contra la incomprensión cerril de la Academia [5]. Con ello, el maestro oficial del gongorismo deseaba subrayar, como haría en años futuros [9], que entre la poesía moderna y la de Góngora no existen sino afinidades adjetivas y secundarias, tales como el papel primordial asignado a la metáfora y otras coincidencias puramente estilísticas que él mismo enumeraba en uno de sus ensayos [7]. Se oponía así con firmeza a lo que parece evidente: que la recuperación de Góngora fue fruto de una coincidencia de intención estética y que «los modernos», como siempre que se aproximan a los antiguos con espíritu creador y no simplemente mimético, percibieron afinidades sustanciales que no siempre consiguieron comprender cabalmente, sirviendo la excelencia de los versos del maestro y la necesidad de afirmar su figura, para apuntalar las propias intuiciones estéticas y la propia poética.

¿Fue esa lúcida visión, unánime? No se diría, aunque esta digamos incomprensión de fondo no mermó fervor y estusiasmo hacia la obra del cordobés, que se vio así convertido en contraseña del nuevo *Arte auténtico* frente a las antiguallas y ramplonerías del arte oficial, que se dio en llamar *literatura.*

Por los escritos aparecidos en el número citado de *La Gaceta Literaria* y también de *Verso y Prosa* [89] (no he podido ver *Litoral),* se observa en la lectura de Góngora cierta confusión. Todos hablaban de «intención netamente estética», de «poesía pura»

desprendida de escorias, de aspiración a alcanzar las «altas cimas» de la belleza, de perfección formal y de metáfora. La batalla en la defensa de Góngora empezó por negar a rajatabla, bajo la guía ineludible de Dámaso Alonso, lo que la Academia e incluso los admiradores de Góngora habían afirmado: la oscuridad de su poesía. El ilustre gongorista hablaba, en rigor, de dos claridades: «a la claridad de expresión, la claridad del objeto representado» [7, p. 90], aunque de hecho le importaba subrayar la primera, o sea, la perfecta inteligibilidad y descifrabilidad del *estilo,* mostrando cómo el «fondo», *esa cosa* que Góngora quería decir (¿y quién sabe lo que Góngora quería decir?) estaba por decirlo así «transcrito» en una «forma» que era como una fórmula matemática, abstrusa sólo para quienes desconocen tal lenguaje. Para comprender su poesía, decía Dámaso, es necesario poseer comprensión y «sensibilidad poética» [5], pero si por esta última hay que entender lo que afirmaba Ortega, es obvio que él está hablando de comprensión intelectual del estilo de Góngora y de cultura, no estética, sino humanística, filológica, gramatical... Sobre este asunto, baste decir que la reductibilidad propuesta y practicada por Alonso en sus «transcripciones», dará resultados como éstos: «Llamar rubíes a los claveles es resaltar en primer lugar el color rojo encendido de estas flores... Decir a la pierna de una mujer columna es calificarla de esbelta...» [80, p. 340]. ¿Y quién ha dicho que *columna* quiere decir *esbelta?*

En la *forma,* contrapuesta al fondo, se detenía la mayoría de observadores. Dámaso Alonso destacaba, con el insuperable dominio técnico del cordobés [5], el enriquecimiento del idioma y lo que luego llamaría ampliación de las posibilidades estéticas del lenguaje [9, p. 77], remachando el equívoco entre medio y fin que había señalado ya Gerardo Diego [35, p. 191] (V. 70). Al *fin* apuntaba mejor Giménez Caballero al referirse a la «técnica desarticulada (articulada de otro modo) y malabarista» [46]. Para Garcés, siguiendo la lección de Dámaso, la lengua poética es transcripción embellecedora y evasiva de la realidad *(el agua* se convierte en *cristal luciente)* por lo que, dice, es poesía en clave. La llave afortunadamente se la ha dado el maestro. Lo curioso es que Garcés adscriba la obra de Góngora a la «poesía pura», entendiéndola como limpieza de «elements prosaics que enterbolien la realitat» [39]. Hay que decir que no era, ni será el único, que banalice hasta tal punto el concepto. Gerardo Diego apuntaba a la creación de un lenguaje poético vivo por medio de una lengua muerta, que sin embargo no se ve que surja como necesidad intrínseca de la visión poética, y al mencionar la belleza de la forma independientemente de lo insignificante del contenido, reduce de hecho el estilo a un medio de «embellecer» un contenido cualquiera [36] (lo que Ortega llamaba operación de cosmética [64]).

En su *Góngora 1627-1927* [65], reproducido parcialmente en el número de *La Gaceta* citado, el ilustre pensador retorna al concepto de poesía como forma de captación inédita del mundo, que se hace en el mismo acto de la palabra (básicamente, aunque no exclusivamente, metaforizante). Es el concepto de *forme du sens* de Valéry, sobre el que he hablado ampliamente en otro lugar [23], según el cual no existe *un fondo* como elemento fijo expresable o expresado de diferentes *formas* artísticas, sino una



personal visión estética de algo exterior al sujeto [88, I, p. 668]. En este mismo sentido cabe interpretar las palabras de Lorca en su famosa conferencia *La imagen poética de Góngora:* «[Góngora] no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo» [97, p. 73]. Lo vieron también Bergamín [18] y Thomas [en 56, p. 6]. Tanto Jarnés [55] como Gómez de la Serna [47] hablan de «evocación», en un sentido que es más bien el logos órfico-platónico: nombrar es crear. Más adherente al concepto de *forme du sens* aparece José María de Cossío, cuando dice que el caballo de Faetone es una forma estética de la realidad que se constituye en lenguaje [28], y también Guillermo de Torre al referirse al lenguaje «que empieza y termina en sí mismo [...] un lenguaje creado que crea todo un orbe poético» [86]. Cuando Ayala afirma que la cabeza-Medusa de Góngora «petrificaría el bosque, el sol, el aire. Se crearía una catedral verdosa» [13], parece aludir, en efecto, a esa cristalización de la visión poética que Ortega denomina «el puro mineral de la imagen» [65, p. 584]. Próximo a este concepto de obra de arte se halla Aleixandre en el soneto-ofrenda citado en epígrafe.

Sólo Thibaudet menciona la oscuridad como consustancial a la profunda poesía (no la llama «pura») de Góngora: la oscuridad —argumenta— no es una cuestión de estilo, sino de creación poética misma, de instantaneidad (metafórica o de cualquier otro elemento constitutivo) [82]. Francis de Miomandre, en fin, sintetiza el concepto orteguiano en términos muy próximos a Valéry: «[...] este mineral de poesía en *estado puro,* esta abstracta construcción del espíritu, cristalizando un mundo de imágenes en torno a un dato primitivo e inventado [...] nunca la voluntad humana desafió de tal modo a las fuerzas de la disolución» [61]. Por eso Marichalar, en esta misma línea, puede sostener con Ortega, con Gerardo Diego [35] y con Alfonso Reyes [74, p. 192], que sólo la sensibilidad artística («la poesía se siente») permite captar el objeto artístico, pues la aproximación intelectual de-constructiva deshace el objeto [58]. Según ello, la «traducción» de Alonso ofrece *una cosa* que no es ya la poesía de Góngora, sino *otra cosa.* Desmembración sin duda útil siempre que reconstituyamos el objeto en su «confusión originaria», tratando de captarlo virginalmente y en abandono, como sugería Diego en su importante ensayo citado de 1925. Tal objeto así concebido resulta, pues, como dice explícitamente Marichalar, obra abierta, susceptible de infinitas lecturas que completen su realización.

No es casual que fueran los franceses, aparte de Ortega, Alfonso Reyes y Lorca (véase mi ensayo citado [23]), quienes aproximaran el nombre de Góngora al de Mallarmé, sabiendo que, unidos en lo esencial, se distanciaban y distinguían por *la cosa representada,* que en Góngora era una claridad (un mundo, o un mito, sólido y cristalino como una piedra preciosa) y en Mallarmé un vacío, un *nonsense* (la disolución ontológica del cosmos, la desintegración del mundo moderno) y que se diferenciaban también, necesariamente, por las peculiaridades de estilo, que no es revestimiento sino extrinsecación de la *forme du sens,* siendo así que el mundo corpóreo de Góngora

se fragua en un estilo de sustanciosa prolijidad y preciosismo, y el *nonsense* o la nada de Mallarmé en un estilo fracturado, conciso, intermitente, telegráfico. Es precisamente *el tema*, ese tema que confundió a Gómez de la Serna [47] y a Dámaso Alonso («Sobra y falta *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientifista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna»... [9, pp. 71-2]), el que en años futuros distinguirá , aun dentro de la misma concepción esencial del arte, a los poetas que, sin la menor incoherencia, se adhirieron a la reivindicación y exaltación de Góngora. Este es el significado que cabe dar a las palabras de Guillén, pronunciadas en 1955, aunque otro fuera su sentido: «El tema esencial de la poesía de nuestros días [...] es el cántico de la vida humana en su dimensión histórica» [en 33, p. 254].

Lo que aúna a los modernos y a Góngora no es el clasicismo (forma, orden, o más pedestremente, intelectualismo o cerebralismo), sino aquel *humanismo* que el editorial de *La Gaceta Literaria* [56] ponía como elemento básico de «connivencia» entre el «espíritu» de Góngora y los jóvenes poetas: el arte («irreal continente», Ortega) es existencia de un fenómeno perceptivo, subjetivo, hecho Palabra y, por ende, es cosa estricta y esencialmente *humana*.

★

Existe, pues, el jardín exterior al objeto artístico, la visión estética del jardín (o *forme du sens)* y la forma en que ésta se hace cuerpo: «puro mineral de la imagen» [65, p. 584], «lenguaje construido» [50, p. 51], arquitectura, en cuya realización se esfuerzan intelectualmente, artesanalmente, por igual, Góngora y Mallarmé, Valéry y Alberti. Que este lenguaje construido sea fácil o difícil, transparente o hermético, es cuestión secundaria, aunque el principio de que la comprensión o placer intelectual (o estético) aumentan conforme crece la dificultad, lo sostienen Góngora y los poetas modernos, pero también Castiglione, Ausias March y Ramón Llull... Es difícil hacer de él un criterio estético que revele un Estilo como fijación de un sistema de creencias que se enraíza en la situación histórico-ideológica en que se inscribe el poeta.

Si es cierto que «todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra de arte tenga en lo humano su centro de gravedad» [64, p. 367], cada época ha seleccionado su jardín y lo ha contemplado estéticamente según una óptica menos dictada por lo personal que por lo epocal. Por eso y contra la opinión de Jammes [54, p. 479], no parece superfluo replantearse si Góngora es poeta renacentista o barroco (o manierista, como quería Curtius [30]), y eso no sobra la base de criterios formales externos (puramente estilísticos o retóricos, que son comunes a distintos estilos), sino de la visión y representación del mundo, de la *forme du sens*, que no creo haya una sola, aquella barroca, como nota constitutiva del ser nacional hispánico [43, 41].

Sin perjuicio, que la mayor parte de observadores aquí reseñados calificaran a Góngora de poeta barroco, casi todos coincidían en subrayar el carácter visual-pictórico



de su obra (cosa que, como es sabido, ensalzaban ya los admiradores coetáneos) y, bajo la equívoca insignia de la *claridad*, la representación y exaltación de la vida y del mundo: mundo hecho de Naturaleza y de cosas, de realidades inmersas en una luz cenital, que se imponen por su presencia física, material, sensual, y también por su belleza y nitidez de formas (Salinas, Alonso, Guillén, Lorca, Reyes). Algunos hablan de paganismo y de mitología (no de lo mitológico como estilo) —Gómez de la Serna, Borges, y hoy, Jammes [54]—, en términos parecidos a lo que Lorca denominaba «el sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente» [41]. Guillén pone el acento en un «mundo bello, de luces duras y de volúmenes y cosas en reposo, en el que todo insta a la quietud, incluido el movimiento, que tiende como a petrificarse [50, pp. 64-69]; parecidamente Dámaso Alonso, que habla de «consistencia y esplendor vítreo de las cosas» o a Gerardo Diego, que se refiere a «un mundo cristalizado en reverberaciones de una calidad de esmalte» [35, p. 195]. Gómez de la Serna alude a una realidad «inundada por una luz que inmaterializa las cosas» [47] y Lorca, todavía, a «una belleza estática de un mundo rezumante de sensualidad casi abstracta» [41, p. 157]. Borges, a su vez, menciona esos colores gongorinos propios del Renacimiento [20, p. 213] y Ayala, los rojos y azules del mundo clásico [13]. Giménez Caballero, por fin, calificaba a Góngora, sin más, de «culmen del Renacimiento castellano» [46].

Para algunos la aproximación de Góngora a El Greco parecía inevitable, empezando por Gómez de la Serna, aunque del pintor barroco dijera que representa «un mundo fanático, obsesionado» y de la realidad de Góngora, que no sólo es exuberante, sino exaltada, contorsionada, tensa y como en llamas, a la par que transfigurada en adorno [47] (habla de realidad-adorno, no de estilo que adorna). En esta misma línea «barroca», Cassou percibe en la poesía del cordobés «luz borrascosa y lívida», intención desgarrada y dinamismo [24], y Jarnés, pese a calificar a Góngora de barroco, no ve en su poesía Venus desnudas sino deidades esquivas [55], aunque Díaz Plaja nos dice que esto es lo propio renacentista [34, p. 53]. Lecturas de hoy hacen de lo pictórico-visual gongorino la marca de estilo de lo barroco: así Orozco [63], que insiste en la lucha de los contrarios (que francamente no se ver en las *Soledades*), y en la presencia de aquellos sentimientos que Guillén había dado por ausentes en la poesía de Góngora [50, p. 72]: el sentimiento de soledad que, en su opinión, otorga vibraciones emotivas al tema central de las *Soledades* (bien renacentista, por cierto) del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Sobejano habla de *ornato sustantivo* [80, p. 196], próximo al ornato de Ortega [65, p. 583], a la «exuberante pedrería gongorina» de Marichalar [58] y al concepto de adorno citado, de Gómez de la Serna. Quienes insisten en que la realidad de Góngora es un gran bodegón barroco [34, 54], piensan sobre todo en esa red cargada de peces de las *Soledades* y olvidan momentáneamente las Venus desnudas y esquivas de la nítida y luminosa arquitectura del *Polifemo*. Y cuando, como hiciera el impertinente Jáuregui, se menciona lo prosaico y vulgar del mundo convertido en belleza, se pone el acento en la inclusión de la realidad objetiva en la categoría de lo estético como signo inevitablemente barroco, pese a que Díaz Plaja

nos aclare que en el Barroco «las cosas son como son, espléndidas en su belleza y miserables en su derrumbamiento» y que «todo bodegón es un ángulo de pintura renacentista que pasa a primer término, se independiza y reclama la atención plena» [34, pp. 54-5]; de lo que se infiere que lo primero acaso sea propio de la picaresca y de Cervantes, pero no de Góngora, quien, según nos dicen admiradores y detractores, transfigura en belleza lo miserable, y lo segundo mal se adapta a las *Soledades*, o al *Polifemo*, que son «la pintura entera» (Lorca hablaba de «gran retablo barroco» [41].

En medio de estos dos extremos, se perfila la posición intermedia de Curtius [30], que hace del manierismo una categoría permanente del espíritu, un fenómeno complementario del clasicismo de todas las épocas, un desplazamiento exigido por el desgaste, en este caso, de lo renacentista; concepto presente en Dámaso Alonso y también en Reyes y Gerardo Diego, quienes hablaban de la necesidad de buscar un nuevo sistema de equilibrio (la tesis de Ortega [65, p. 583]).

Si a esto añadimos lo que Guillén llama sistematizar y extremar lo renacentista y lo que él mismo dice tras hablar de perfección de la poesía humanista: «Naturaleza con la N mayúscula del Humanismo que alcanza proporciones de Cosmos» [50, p. 88], acaso estemos en la vía justa que nos lleve a la definición de lo esencial de la poesía de Góngora. Porque ni el Renacimiento es sólo norma y orden, ni parece privativo del Barroco el interés o el amor hacia la realidad concreta y la vida, la sensualidad o el sentimiento. ¿Era exenta de sentimiento la poesía de Garcilaso?

Tal vez lo que distingue el Renacimiento del Barroco sea la proyección sobre el mundo de unas ideas y obsesiones distintas. El Barroco proyecta, en efecto, sobre el mundo renacentista el movimiento, la transformación y la metamorfosis [75, 73, 33] no por lo que son en sí mismos, sino en cuanto implican tiempo, caducidad, descomposición y muerte. No es el interés por la Naturaleza o la Vida lo que distingue a ambos estilos, sino el hecho que el Renacimiento los eleve a naturaleza y vida, fijándolos en la permanencia de la forma, y el Barroco vea suspendido sobre ellos la terrible espada de que habla Díaz Plaja [34, p. 60]. No basta el movimiento de los combatientes en las *Soledades*, o lo monstruoso de Polifemo, o el ornato, para hablar de Barroco; es preciso que lleven dentro la marca de la desintegración y de la muerte. Y si la buscamos en Góngora hallamos, como se ha visto, todo lo contrario: la tendencia a petrificarlo todo, a dar a la vida en movimiento la solidez y fijeza «columnaria» que Mantegna o Piero della Francesca otorgan a sus figuras (ya vemos que columna = pierna puede tener *otro* significado), como queriendo sustraer la vida al fluir del tiempo, a su destino perecedero. Lo ha visto bien Alberti: «Gracia inmóvil, serena/ de una columna austera [...] Aquí la forma aferra/ sus plantas en la tierra/ como si fuera el cielo» *(Piero della Francesca* [1]). Y aun la preferencia que Góngora concede a las cosas, ¿no es precisamente porque «las cosas son fungibles, están dotadas de un ser homogéneo y personal, constante y eterno», como dice Matamoro [60] a raíz de la contigüidad permanencia/evanescencia de toda pintura barroca? Privadas de dicha contigüidad, las cosas de Góngora son sustancia permanente, porque, ¿qué sino



sustancia es este *ver en* la miel las abejas y *en* la bellota la misma Edad de Oro? ¿no es esto *colocar* la realidad en la permanencia del Ser?

Los coetáneos «académicos», empezando por el obtuso y envidioso Jáuregui, que confundieron lo clásico con lo normativo (cada cosa en su género), no aceptaron que se tratara con espíritu efectivamente renacentista algo que no fuera la materia temática «de botica». Pero esto no impidió a Góngora «buscar un nuevo equilibrio» y convertir la prosaica realidad en Mitología y la Aldea en Edad de oro. Tenía razón Lorca: «El sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente», lo consiguió Góngora con su palabra virgen, audaz y temeraria, instalando esa Naturaleza de proporciones cósmicas, como ideal de perfección inmanente, en el cielo abstracto de la pura Forma.

III

como el pintor que fuiste, con la retina en el color viviente,
Aleixandre, *A Rafael Alberti, a través del mar* [66].

Pintar el viento, reducirlo a líneas,
precisarlo en el vuelo de un segundo.
Alberti, *Leonardo*.

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento —cuando no sea cama
de frescas sombras— de menuda grama.
Góngora, *Polifemo*.

Poco amigo de teorizaciones y disquisiciones estético-filosóficas, Alberti se limitó, en ocasión del centenario, a dirigir con entusiasmo y estilo desenvuelto y provocativo, las operaciones de rescate de Góngora, y como ha hecho siempre en tales circunstancias, cogió esa pluma que ahora se hace verso, ahora línea y dibujo, o ambas cosas a un tiempo [59], para escribir unas estrofas que a los primeros compases produjeran el impacto plástico y sonoro de la pintura y música verbal del maestro. Identificar momentáneamente su voz con la del poeta proscrito era el modo aparentemente sumiso de rendirle homenaje, y de convertirle en bandera de unos principios estéticos y de una poética que era al tiempo la suya y la de su época. Con ello quedaba sentado que el joven poeta, que había aprendido más de una lección de Góngora y tal vez había comprendido en él la raíz de su arte, entendía seguir su propio camino, que necesariamente no podía ser el de Góngora, ni en la visión estética de la realidad ni tanto menos en el estilo, aunque el poeta cordobés hubiera mostrado la vía maestra que conducía a la investigación y explotación de las potencialidades poéticas del «lenguaje construido» o construyente. (En este sentido, como afirma Pradal [70], la poesía moderna en cierto modo ha superado al maestro : piénsese en la potenciación metafó-

rica del *encuentro fortuito,*en la asociación libre, en el encabalgamiento de imágenes [52] o en las superposiciones espacio-temporales observados en la obra de Alberti, en el verso libre de pensamiento [67, p. 232], en el nuevo correlativo objetivo que señala Debicki [32, pp. 136-7], etc. etc.)

Dicha toma de distancia, proclamada tajantemente por el propio Alberti («no nos someteríamos a nadie, ni al propio Góngora» [2, p. 236], no ocurrió en un segundo momento, después de la supuesta crisis que llevó a *Sobre los ángeles,* sino en el mismo instante en que el joven poeta tributaba a Góngora su más sincero y apasionado homenaje. Se produce en *Cal y canto,* donde Gullón advierte el «deliberado tono paródico» [52, p. 68] y donde hay sin duda «sonora brillantez», pero también disonancia y desgarro; y esto aun en la misma *Soledad tercera,* donde el poeta no sólo no renuncia a su originalidad creativa adaptando el texto gongorino a la actualidad [33, p. 148], sino que convierte las *Soledades* de Góngora en objeto de su contemplación estética (en jardín de su cristal) para a partir de él «construir» el propio objeto artístico: algo así como hiciera Picasso con las *Meninas* al «pasarlas» a su tela.

Es preciso, por otra parte, reunificar lo que los críticos han separado atendiendo a la *forma,* eso es, a las exterioridades técnicas. Friedrich observaba que, en España, los postulados de la nueva poética condujeron simultáneamente a Góngora y al romancero [38, pp. 110-1], confirmando cuanto Lorca señalaba acerca de la proximidad de algunas imágenes populares y las de Góngora, mientras Alberti ponía asimismo de relieve el fondo común existente entre lo popular y lo surrealista [3]; lo cual por lo menos debería servir para cuestionar la fractura que ha solido verse en la poesía de Alberti entre popularismo y gongorismo —este último representado por *Cal y canto*—, y entre éstos y el surrealismo: tendencias que no deben entenderse como progresiva afiliación a distintos «partidos» estéticos, sino como un irse nutriendo de una serie de ideas que estaban en el aire y que el poeta en parte asimilaba sin renunciar al modo suyo de hacer poesía [2, pp. 154-5]. En cualquier caso, las afirmaciones consignadas muestran cómo la recuperación de Góngora se inscribe en un sustrato común (presidido por el influjo del psicoanálisis), que no sólo no se contradice sino que confluye en la preocupación por la forma-constituyente y el arte deshumanizado (al final debe reconocerlo el propio Geist, 45, p. 181). Lo prueba ese popularismo culto «domeñado por la inteligencia» [76, p. 155], que ha sido repetidamente observado en la producción albertiana, y que el propio Alberti reconoce en Lorca: «Porque Federico era el *cante* (poesía de su pueblo) y el *canto* (poesía culta)» [2, p. 19], y las palabras de Lorca a propósito del surrealismo: «Emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética» [41, p. 1.654]. El interés por lo *humano,* en este caso lo inconsciente humano, no era pretensión de incluir elementos humanos no mediatizados estéticamente [45, pp. 179-80], sino interés por lo ignoto humano, identificado con lo sustraído al control de la conciencia como *objeto* exterior al objeto artístico, y por las potencialidades «creativas» del lenguaje onírico en la elaboración del «lenguaje construido».



Por lo pronto, pues, Alberti aparece dos veces gongorino: por su popularismo culto o «recreación cultista de la tradición popular» [81, p. 506] —que no es imitación de Góngora sino en todo caso «popularismo recién creado, virginal» [8, p. 172] de ambos— y por su verso grandioso a imitación del maestro: dos paletas distintas, como decía Reyes refiriéndose a Góngora, de hacer arte autónomo, puro, alquitarado, deshumano [74, pp. 171-98]. Y si al final tanto Lorca como Alberti empezaron a tomar distancias frente a lo popular, es porque se estaba produciendo el desgaste, y con el desgaste el equívoco, pues el lenguaje en principio construyente se estaba convirtiendo en fórmula, en gesto no significante, y el lector, seducido por la claridad y el sonsonete, estaba de nuevo confundiendo las especias y tomando la cosa representada por el objeto artístico. Era imprescindible «engrosar» de nuevo el cristal. La dificultad sirvió momentáneamente para atajar un proceso que a través de «ese andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón» [2, p. 221] hubiera llevado a la tan denostada conversión del arte en «literatura».

Pero el retorno a Góngora no era sólo *un medio* para ahuyentar el peligro. Al proyectar la realización de *Cal y canto* bajo «la sugestión de Góngora», Alberti escribe: «Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca [...] Sometería el verso métrico a las presiones —y precisiones— más altas...» [2, p. 220].

Según ello, y según cuanto se ha dicho en el apartado anterior, Alberti veía a Góngora poeta renacentista: por lo plástico, lo lineal, por el perfil recortado (recuérdense los principios de Wölfflin retomados por Marcel Raymond [73]; por haber metido (lo que sea) en un «cofre de cristal de roca», «en un ambiente extraatmosférico», como decía Lorca [41, p. 67]. En el ámbito del lenguaje poético, Alberti podría imitar lo exterior de la poesía de Góngora (sus «lianas laberínticas» [2, p. 222]) sin renunciar a la metáfora constituyente o a las resonancias sonoras de la palabra (lo fue ya aquel *Alba del alhelí* y lo era ahora *Cal y canto*, metáfora y «paladeo prosódico», como dice González Lanuza [48]), en las que Góngora se había mostrado maestro insuperable. Y ahí estaban *Araceli*, esa joya que el joven poeta andaluz coloca con reverente devoción a los pies del maestro, y el soneto final, que «enmarcan» el primer grupo de poemas, ambos con títulos sonoros, redondos y pulidos como cantos rodados, en los cuales se produce el mimetismo perfecto: los únicos que, significativamente, convencieron plenamente a Vivanco, calificando *Araceli* como «el postrero de los grandes sonetos idealizantes y petrarquistas de la lírica europea» [91, pp. 187-8].

Pero en cuanto entramos en el segundo soneto, la disonancia se hace brutalmente perceptible (lo observan Zuleta [95], Salinas [78], Ciceri [26]): disonancia que puede consistir en la estridente mezcla de temas y formas [8, 67, 78], o en la ruptura de las formas, o en la intrusión de aquel perfume popularista andaluz que Giménez Caballero advertía en la poesía de Lorca y en nuestro poeta como herencia gongorina [46], y que no es perfume de Góngora sino del propio Alberti; o en la aparición, como una mueca, de lo absurdo y disparatado, que inducía a Proll [72] a considerarlo in-

fluencia del surrealismo y a Vivanco a pensar que mejor hubieran estado tales versos en *Yo era un tonto...* [92, p. 185]; o tal vez en la simple sustitución de *bramar* por *pacer*, referido al toro constelar, como irrupción en un mundo mitificado de la destrucción y la violencia [78].

Todo lo cual ocurre también en la ofrenda gongorina por excelencia: la *Soledad tercera*, sobre la que no faltan juicios contrastantes y desconcertantes. Zuleta ve la «perfecta recreación de un mundo gongorino, junto a la recreación de un lenguaje poético y una retórica» [95, p. 345]. Un poco como Zardoya, para quien Alberti «completa» las *Soledades* gongorinas en la línea de la famosa desrealización de la realidad en «puro mundo de belleza» [94, p. 462]. Pedro Salinas [76, p. 157] y Dámaso Alonso [7, p. 560] insisten en la mera imitación o recreación del «laberinto gongorino», en la pirueta verbal y el virtuosismo. Elsa Dehennin habla de un poema barroco de inspiración gongorina no exento de virtuosidad albertiana [33, p. 149]. Jammes [53], que nos «traduce» al castellano «normal» el texto de Alberti, a imitación de las famosas transcripciones de Alonso, señala la fidelidad al modelo en cuanto a *claridad* (de estilo), en el sentido del ilustre gongorista: el laberinto se puede disponer en línea recta; cosa que no dudábamos, pero que muestra, una vez más, cómo la destrucción del laberinto destruye *la cosa*, y que tanto en Góngora como en Alberti —como siempre que hay poesía—, el objeto artístico constituye una realidad irreductible a la supuesta realidad objetiva que representa. Por lo demás, Jammes nos dice que Alberti es como si copiara a Góngora para entenderlo mejor, aunque él mismo perciba imágenes pictóricas y gráficas, y hasta una mitología, que le recuerdan a Dalí y en general al arte figurativo (o visual) moderno, y sugiera una alusión erótico-sexual (poco gongorina, en efecto, y sí muy ariostesca-albertiana), sin que por ello encuentre que la *Soledad tercera* tenga nada de pastiche ni de parodia.

Para mí toda la *Soledad* es una estridencia y una disonancia: una intrusión corrosiva del mundo moderno (o albertiano) en el mundo estático-estético gongorino. La *Soledad* es el mito y la destrucción del mito. Ni siquiera se ofrece como unidad: es como el trozo de algo *(incompleta* la llama Alberti), como si esa tela de la tela todavía estuviera en el caballete del pintor en plena elaboración, sin permitir que el lector-observador se engañe acerca del carácter irreal artístico del arte (cosa que Góngora obtuvo igualmente de otro modo), para que no confunda cristal y jardín, como Cervantes cuando nos corta la «película» del relato para introducirnos en la búsqueda de los cartapacios...

Si hay algo, en cambio, verdaderamente gongorino más allá de las exterioridades técnicas es justamente este «viento pintado» en el que Jammes no reconoce a Góngora (¡cuántas veces éste nos ha pintado el viento!), en el carácter pictórico, plástico, que el arte de Góngora y Alberti tienen en común: un modo de ver y de plasmar el mundo, aunque los materiales de construcción y la técnica «pictórica» sean distintos. Porque el poema de Alberti corre el mismo riesgo que Jammes señala para la poesía de Góngora: que así como leyendo a éste hay el peligro de que topemos con Ovidio y se nos



escape la cabellera verde [53, p. 135], así, leyendo la *Soledad tercera* lo hay de topar con las *Soledades* de Góngora y no ver la realidad poética de Alberti.

Cal y canto no fue un paréntesis, como sostiene Vivanco [92, p. 185], pero sí un episodio gongorino, que *de aquella manera* no volverá a repetirse (tuvimos, y tendremos más adelante, ocasionales préstamos, citas, ecos más bien). No se repetirá la deliberada mimetización con los contornos técnicos de Góngora ni tampoco la inserción de aquel sueño renacentista —el propio Paraíso albertiano— en un contexto dominado por lo divertido y novedoso del mundo moderno (lo cinematográfico y lo tecnológico en que tanto se ha insistido), mellado, sin embargo, por las incertezas e incongruencias de *aquel* momento. Ni la modernidad, en efecto, fue «decoración de actualidad», ni Alberti «se disfrazó» de nada y tanto menos de vanguardia [90, pp. 32 y 44], porque Alberti *es* poeta moderno y vanguardista. Ni parece que el propósito de *Cal y canto* fuera actualizar el mundo gongorino o aunarlo al mito moderno [33], ni destruir el viejo mito para entronizar la fe en el hombre nuevo [26], sino más bien arrollar el momento estático imperecedero bajo el malestar y el caos del presente histórico (algo así como ocurre con las plazas «cuatrocentistas» y los bustos «clásicos» de De Chirico), creando, más que un engarce, un corto circuito. Con ello Alberti hacía tema ocasional de sus versos, como los poetas modernos de allende las fronteras, el desmoronamiento de unos valores tradicionales [26, p. 77, 25, pp. 143-5, 27, p. 72], la crisis y la disgregación del mundo moderno (debe insistirse en que *Cal y canto* y *Sobre los ángeles* nacen prácticamente juntos). Disolución que se fragua en lengua-construcción, y no forma clásica o neoclásica, como se ha dicho con frecuencia, por más que se recurra a formas clásicas (sería oportuno superar eso de «por un lado tercetos y sonetos», por otro «Venus en ascensor» y «Oda a Platko» [91, p. 223]), es decir, a ese material de construcción heredado y convencional que no impide al poeta de genio usarlo con originalidad creativa (V. Baudelaire [16, p. 1.043] y [2, p. 222]).

Si habrá, pues, humanismo (que no clasicismo), no será *aquel* humanismo, sino el que demanden el momento histórico y el sistema de creencias en que el poeta se halla inserto, que pueden ser los inventos tecnológicos de nuestra era, o el inconsciente misterioso, o ese fondo primitivo humano de que habla Bousoño [22, p. 223] —inventos igualmente de nuestra era—, o las cosas *tout court* [19, p. 280], o la materia inerte, o la crisis existencial del hombre moderno, o los trastornos sociales y políticos... Modulaciones de un mismo *continuum*, entre las que cabe señalar esa «crisis» de 1927-1928, que García Posada considera menos una crisis personal de Alberti que una crisis estética común a todo el arte occidental [43], y que en cualquier caso reúne bajo un mismo denominador común las distintas escuelas y tendencias que han venido sucediéndose a lo largo de este período (V. [85, p. 268]).

De Góngora, pues, aparte el afán admirable de perfeccionamiento y la ejemplar perfección de su obra, diríase que no queda sino la reivindicación del arte deshumanizado («obra poética absoluta» decía Bergamín muy valéryanamente de *Cal y canto* [18]) como constante de la diversidad de estilos que adoptará el poeta simultánea o sucesi-

vamente, porque, como dice García Montero, «en el fondo todos los estilos son lo mismo» [42, p. 71].

Y, sin embargo, creo que hay en Alberti un gongorismo mucho más hondo y sustancial que el gongorismo circunstancial de *Cal y canto*, que hay que buscar más allá del estilo, considerando la visión estética de la realidad (el ángulo de reflexión del cristal) y la elección de la parte del jardín que en él se espeja. Ese Góngora que Alberti ha mencionado en una entrevista de 1984: «Efectivamente soy un poeta muy clásico, muy gráfico, muy óptico de verdad, como era Góngora, como son por lo general casi toda la gente del Mediodía [...] somos gente muy visual» [64, p. 32].

Cierto es que el propio Alberti da fe de cierto desencanto con respecto a su gongorismo del 27 y nos muestra el período de *Cal y canto* como algo pasajero, del que pasado el hervor de las circunstancias se sintió como desentendido de él [2, p. 258]. Es verdad que él mismo nos dice que la crisis personal que le condujo a *Sobre los ángeles* le separó «casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea» de entonces, pero también del «canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas» [2, p. 246]. Pero sabemos que las fuentes populares han vuelto, y también las salinas, y con ellas «la luz y la forma marmórea», que son las verdaderas constantes de su poesía, hasta el punto que lo transitorio nos aparece hoy aquel «pozo de tinieblas» que dictó *Sobre los ángeles.*

Colinas afirma que «si bien en el terreno de la pintura Alberti prefiere la "bella estética italiana" a "la profunda severidad española", (lo recordaba Gregorio Prieto [71, p. 40]), en el terreno de las letras no conocemos todavía sus predilecciones» [27, p. 73]. Pero si se atiende a las numerosas y valiosas lecturas existentes de la poesía de Alberti, aparece: 1) se trata de una poesía plástica, pictórica, dominada por las formas, la luz y el color (también se habla de poesía «musical», como en Góngora) [8, 11, 12, 27, 29, 44, 48, 93, 95]; 2) dicha poesía nos ofrece un mundo inmerso en una luz mediterránea, exuberante de jocunda vitalidad [48, p. 53], rico en emanaciones sensoriales [95], donde «vibra esa forma de entusiasmo por la vida que consiste en entregarnos poéticamente sus realidades, todas encumbradas en fulguraciones de imágenes y de lenguaje» [76, p. 157]; mundo hecho también de «cosas desdeñadas en sí mismas», según apreciara Azorín [14, pp. 36-7]; 3) esta realidad es la encarnación de un mundo primigenio de libertad y pureza [32], nostalgia y anhelo del paraíso (perdido) [94, 78]; 4) este mundo se levanta —se construye— bellamente, pulcramente, en forma de «razonamiento matemático» o «espacio geométrico», de un modo que para Bergamín es andaluz e italiano (y cuando dice italiano piensa en León Bautista Alberti y en el Renacimiento) [18]; arquitectura y geometría nacidas al socaire de «la gracia» [17, p. 135], la famosa *grazia* de *Il Cortegiano* («gracia inmóvil, serena,/ de una columna austera...»), que es la que parece invocar también Alberti en el esbozo de su propia poética [66, pp. 5-6].

Alberti es gongorista por aquel *humanismo* que mentaba *La Gaceta Literaria*, que lo es también de su época, pero sobre todo por ese digamos personal «humanismo



reverdecido» a que se refiere Gaya [44, p. 14]: por haber convertido la vida en mito paradisíaco, fraguándolo en Forma verbal pictórica [11], en belleza apolínea [29], serena y trascendente [91], con el intento de fijar, una vez más, lo inmanente en la Permanencia.

Loreto Busquets

Bibliografía

[1] Alberti, R., *Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1972.
[2] Alberti, R., *La arboleda perdida*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975.
[3] Alberti, R., *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena-Leipzig, Verlag von Willhelm Gronau, 1933.
[4] Albornoz, A. de, «Por los caminos de Rafael Alberti», en [10], pp. 80-4.
[5] Alonso, D., «Góngora y Ascáfalo», en [56], pp. 2 y 6.
[6] Alonso, D., *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 307-92.
[7] Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 66-91 y 518-66.
[8] Alonso, D., *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 155-8.
[9] Alonso, D., *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1976.
[10] *Antropos*, n.° 39-40, Extraordinario-5, julio-agosto de 1984.
[11] Areán, C., «La imagen pictórica en la poesía de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 289-290 (1974), pp. 198-206.
[12] Areán, C., «Rafael Alberti en la poesía de la pintura», *Arbor*, CXVIII, n°. 461 (1984), pp. 93-105.
[13] Ayala, F., «Góngoral en la verbena», en [56], p. 2.
[14] Azorín, «Rafael Alberti», en [37], pp. 35-7.
[15] Bacarisse, M., «El paisaje en Góngora», en [56], p. 6.
[16] Baudelaire, Ch., *Salon de 1859*, en *Oeuvres complètes*, II, París, Gallimard, 1976.
[17] Bayo, M., ed., *Sobre Alberti*, Madrid, CVS Ediciones, 1974.
[18] Bergamín, J., «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, n°. 54, 15 de marzo de 1929, p. 354.
[19] Blanch, A., «La generación del 27 y la estética cubista», en [17], pp. 278-81.
[20] Borges, J. L., «Examen de un soneto de Góngora», en [68], pp. 211-5.
[21] Bousoño, C., *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977.
[22] Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, II, Madrid, Gredos, 1970.
[23] Busquets, L., «Góngora, historia de un equívoco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los Complementarios/4, octubre de 1989, pp. 85-101.
[24] Cassou, J., «Góngora en Francia», en [56], p. 1.
[25] Cernuda, L, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975.
[26] Ciceri, M., «Note su *Cal y canto* di Rafael Alberti», *Annali di Ca' Foscari*, IX, n°. 1 (1970), pp. 37-77.
[27] Colinas, A., «Rafael Alberti, poeta de la luminosidad latina», en [10], pp. 72-7.
[28] Cossío, J. M., «Cultismo», en [89], p. 2.
[29] Crespo, A., «Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*», en [66], pp. 93-126.
[30] Curtius, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, I, México, FCE, 1955.
[31] Debicki, A., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.
[32] Debicki, A., «El correlativo adjetivo en la poesía de Rafael Alberti», en [37], pp. 119-51.
[33] Dehennin, E., *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.
[34] Díaz Plaja, G., *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
[35] Diego, G., «Un escorzo de Góngora», en [68], pp. 189-98.
[36] Diego, G., «Balance del gongorismo», en [56], p. 6.
[37] Durán, M., ed., *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975.
[38] Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowolht, 1956.
[39] Garcés, T., «Góngora en Cataluña», en [56], pp. 1-2.
[40] García de la Concha, V., ed., *Historia y crítica de la literatura española*, VII, Barcelona, Crítica, 1984.



[41] García Lorca, F., *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1972, esp. pp. 62-85.
[42] García Montero, L., «Alberti, peligro para caminantes (1925-1939)», en [10], pp. 68-71.
[43] García-Posada, M., «Poesía de la generación de 1927», en [40], pp. 351-374.
[44] Gaya Nuño, J. A., «Carta a Rafael Alberti sobre la pintura», *Insula,* n.º 198, mayo de 1983, pp. 3 y 14.
[45] Geist, A. L., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936),* Madrid, Guadarrama, 1980.
[46] Giménez Caballero, E., «Pespuntes históricos sobre el núcleo gongorino actual», en [56], pp. 6-7.
[47] Gómez de la Serna, R., «Góngora el cordobés», en [56], p. 2.
[48] González Lanuza, E., «Homenaje a Rafael Alberti», *Sur,* nº. 281 (1963), pp. 50-62.
[49] Guillén, J., *Poética,* en G. Diego, *Poesía española contemporánea,* Madrid, Taurus, 1966.
[50] Guillén, J., *Lenguaje y poesía,* Madrid, Revista de Occidente, 1961.
[51] Guillén, J., «Una generación poética», en [40], pp. 263-6.
[52] Gullón, R., «Alegrías y sombras de Rafael Alberti», en [37], pp. 65-74.
[53] Jammes, R., «La *Soledad tercera* de Rafael Alberti» en *Dr. Rafael Alberti,* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 123-37.
[54] Jammes, R., *La obra poética de D. Luis de Góngora,* Madrid, Castalia, 1987.
[55] Jarnés, B., «Oro trillado y néctar exprimido», en [56], p. 2.
[56] *La Gaceta Literaria,* nº. 2, 1 de junio de 1927.
[57] Larbaud, V., «Hommage à Góngora», en [56], p. 1.
[58] Marichalar, A., «El ángel de las tinieblas», en [89], p. 1.
[59] Matamoro, B., «El pintor Rafael Alberti», *Galería,* nº. 1, enero de 1989, pp. 9-11.
[60] Matamoro, B., «Tres pintores del tiempo», *Galería,* nº. 6, junio de 1989, pp. 4-5.
[61] Miomandre, F. de, «Opinión sobre Góngora», en [56], p. 6.
[62] Morpurgo, G., *L'esthétique contemporaine,* Milán, Marzorati, 1960.
[63] Orozco Díaz, E., *En torno a las «Soledades» de Góngora,* Granada, Universidad de Granada, 1969.
[64] Ortega y Gasset, J., «La deshumanización del arte», en *Obras completas,* III, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 353-86.
[65] Ortega y Gasset, J., «Góngora 1627-1927», en *Ibid.,* pp. 580-7.
[66] *Papeles de Son Armadans,* XXX, nº. 88, julio de 1963.
[67] Paraiso, I., *El verso libre hispánico,* Madrid, Gredos, 1985.
[68] Pariente, Ángel, *En torno a Góngora,* Madrid, Júcar, 1986.
[69] Poggioli, R., *Teoría dell'arte d'avanguardia,* Bologna, Il Mulino, 1962.
[70] Pradal-Rodríguez, G., «La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé», *Comparative Literature,* II, 1950, nº. 3, pp. 269-80.
[71] Prieto, G., «Arboleda encontrada de una adolescencia perdida», en [37], pp. 39-46.
[72] Proll, E., «The surrealist elements in Rafael Alberti», *Bulletin of Spanish Studies,* XVII (1941), pp. 70-82.
[73] Raymond, M., *Baroque et renaissance poétique,* París, Corti, 1955.
[74] Reyes, A., *Obras completas,* VII, México, FCE, 1958.
[75] Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France,* París, Corti, 1953.
[76] Salinas, P., «La poesía de Rafael Alberti», en *Ensayos completos,* I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-9
[77] Salinas, P., «La exaltación de la realidad», en *ibid.,* pp. 260-9.
[78] Salinas de Marichal, S., *El mundo poético de Alberti,* Madrid, Gredos, 1968.
[79] Silver, Ph., «La deshumanización del arte», en [40], pp. 34-9.
[80] Sobejano, G., *El epíteto en la lírica española,* Madrid, Gredos, 1970.
[81] Tejada, J. L., *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia,* Madrid., Gredos, 1977.
[82] Thibaudet, A., «El fenómeno gongorino», en [56], p. 6.
[83] Torre, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia,* Madrid, Guadarrama, 1965.
[84] Torre, G. de, «Sentido y vigencia del Barroco español», en *Homenaje a Dámaso Alonso,* III, Madrid, Gredos, 1963, pp. 489-507.
[85] Torre, G., de, «Una generación literaria más amplia», en [40], pp. 266-8.
[86] Torre, G., de, «Góngora, creador del lenguaje poético», en [56], p. 6.
[87] Valéry, P., *Cahiers,* I y II, París, Gallimard, 1974.
[88] Valéry, P., *Oeuvres,* I y II, París, Gallimard, 1960.
[89] *Verso y Prosa,* n.º 6, junio de 1927.
[90] Villar, A. del, «Cal y canto, síntesis de la poesía albertiana», *Arbor,* CXVIII, nº. 461, mayo de 1984, pp. 31-44.
[91] Vivanco, L., F., *Introducción a la poesía española contemporánea,* Madrid, Guadarrama, 1957.
[92] Vivanco, L. F., «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», en [37], pp. 181-204.
[93] Winkelman, A., «Pintura y poesía en Rafael Alberti», en [66], pp. 147-62.
[94] Zardoya, C., *Poesía española del siglo XX,* III, Madrid, Gredos, 1974, pp. 396-478.
[95] Zuleta, E. de, *Cinco poetas españoles,* Madrid, Gredos, 1981, pp. 303-432.



Octubre, número cero

Con frecuencia leo o escucho que Rafael Alberti y María Teresa León fundaron la revista *Octubre* en 1934 y que su difícil andadura se ciñó a cinco salidas con seis números (el 4-5 fue doble), lo cual implica, entre otras cosas, una notable inexactitud cronológica y la llamativa omisión de su *Adelanto.*

Lo de la cronología se explica pronto y carece de discusión, a no ser que algún erudito demuestre (todo pudiera) la radical falsedad de los datos estampados en las cubiertas de los números, 1, 2, 3 y 4-5, donde respectivamente se dan las fechas de junio-julio, julio-agosto, agosto-septiembre, y octubre-noviembre de 1933. Sólo el sexto corresponde al treinta y cuatro, y aun eso más bien a medias, porque encima de la indicación «abril, 1934» parece otra, tachada pero perfectamente legible, con la de «diciembre-enero, 1934», la que correspondía a la periodicidad bimensual de la revista, cuyo retraso, en frase no por tópica menos exacta, respondería a nada amables imperativos de Gobernación:

> Una parada, un alto en la revista *Octubre*, no podían ser sino impuestos. La suspensión de nuestros propósitos de trabajo la dio una orden gubernamental. Ignoramos por qué...[1]

Así pues, la cosa no deja de resultar paradójica, pues paradójico es datar la fundación de una revista precisamente cuando desaparece. Esto de la cronología y las inexactitudes tal vez parezca cuestión de escasísima monta, y hasta es posible que lo sea, pero eso no justifica las dataciones caprichosas ni es síntoma, contra lo que a veces parece insinuarse, de genialidad en la interpretación de los textos. Más bien suele suceder al contrario: un desaliño suele reflejarse en el otro y viceversa. Además, en último caso, nunca hay razones para reinventarse cronologías o citar como al desgaire, perpetuando toda suerte de imprecisiones, mientras se simula tener los textos a tiro de ojo sobre la mesa.

En fin, vayamos con la cuestión del *Adelanto,* cuyo escamoteo o casi sistemático olvido ya va resultando injustificable, en especial porque, aunque a destiempo, ha sido reproducido en facsímil. Haré brevísimo cuento de tal historia.

[1] Puertas adentro, *nº. 6, p. 2.*



El «Adelanto de la revista *Octubre*»

Cuando en 1977 salió la reimpresión facsimilar de la revista *Octubre*, reimpresión que adolece de algunos descuidos bien censurables (incluso hay páginas cambiadas de número), inmediatamente reparé en que la reproducción se limitaba a los seis volúmenes ya referidos, haciéndose caso omiso de un *Adelanto* al parecer no encontrado aunque sí conocido, pues Enrique Montero, prologuista de *Octubre* y eficaz impulsor de aquella magnífica «Biblioteca del 36» de la editorial alemana Topos Verlag y Ediciones Turner, daba en su texto rápida cuenta del mismo con estas palabras:

> Antes de la aparición de la revista propiamente dicha, los redactores lanzaron un adelanto que se llamó precisamente *Adelanto de la revista de Octubre*. De formato de periódico e impresa en mal papel. Tenía dos folios y llevaba, entre otras contribuciones, poemas de Alberti y Aragón[2].

Así pues, en Topos Verlag/ Turner no habían dispuesto de ningún ejemplar del *Adelanto* a pesar de las minuciosas búsquedas de Enrique Montero, investigador de probada capacidad y exhaustivo conocimiento de los fondos bibliográficos españoles del período, conservados en las bibliotecas no ya nacionales sino también europeas. Y es que debido a sus nada propicias características (gran formato y pésimo papel prensa, débil y en extremo quebradizo), podía razonablemente suponerse que apenas habría llegado a salvarse un contadísimo número de los sin duda muchos *adelantos* impresos, en su mayor parte repartidos en mano en la calle o a la salida de centros de trabajo o agrupaciones obreras, circunstancias que con toda probabilidad determinarían la casi inmediata destrucción de gran parte de la tirada.

Sin embargo, y como siempre sucede, mediaron las correspondientes excepciones, y por fortuna para mí, una de esas excepciones me salió al encuentro en forma de llamada por teléfono desde Alicante. Allí, en aquella ciudad, un combatiente republicano enterró en un baúl de metal su biblioteca nada más concluida la guerra. Y al cabo de los años, en 1977, la ponía a mi incondicional disposición. Gravemente enfermo, de ningún modo quería que se perdiese y, con generosidad que nunca pude ni podré pagar, me la regaló. Ni siquiera me dijo su nombre.

Por mi parte, hice entonces lo menos que debía hacer: entrar en contacto con los editores de la reimpresión facsimilar de *Octubre* para ofrecerles el magnífico ejemplar del *Adelanto* que la fortuna había depositado en mis manos. El cual, por supuesto, fue por ellos reproducido, con una notita de Enrique Montero, al cabo de muy pocos meses de llegar a las librerías el resto de la revista.

Tal edición, sin embargo, no ha bastado para sacar del olvido aquella publicación, y esto, creo yo, obedecería en sustancia a dos razones: lo exiguo de la tirada, cifrada en contados centenares de folletos, y al inevitable handicap de que *Octubre* y su *Adelanto* saliesen en volúmenes independientes y en distinta fecha, lo que a su vez determinó que bastantes bibliotecas públicas, donde las recibieron por separado y sin apa-

[2] *Edición cit.:* «Octubre: *revelación de una revista mítica», introducción de Enrique Montero, pp. 15-16.*



rentes nexos de relación, procedieran a ficharlas como obras distintas, que sólo de esa manera, por más extraño que en principio parezca, acierto a explicarme no pocos olvidos o, mejor dicho, clamorosos despistes. Y de ahí, para corregirlos, las siguientes notas. Unas notas, pues, en lo fundamental descriptivas.

★

Impreso en Madrid, sobre un papel prensa de ya subrayada bajísima calidad, en un formato de 32 x 44 cm. y con el título estampado en llamativas letras rojas y negras, el *Adelanto*, dos hojas aprovechadas por ambas caras que se vendían a 20 céntimos, hizo acto de presencia en la calle en la crucial festividad del 1°. de mayo de 1933, siendo para empezar voceado y repartido a la salida de los mítines y manifestaciones celebrados en dicha fechas.

Y lo primero, por supuesto, era una rotunda declaración de principios, una declaración cuya ausencia siempre habían lamentado los estudiosos en general de la época y, más en concreto, quienes de uno u otro modo abordaron el tema del compromiso de los intelectuales y, en especial, el de la significación de Rafael Alberti y su compañera María Teresa León. Recordaré por ello sus cinco puntos básicos; a saber:

1°.) *Octubre* no será la revista minoritaria de ninguna agrupación. Al contrario, *Octubre* aspira a convertirse en el órgano de todos los escritores y artistas revolucionarios que, afirmándose en tal condición, quisieran colaborar en sus páginas. Precisando más: *Octubre*, de manera voluntaria, renuncia a ser, *por ahora*, se matizaba, el portavoz oficial de la recién creada Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, pero según se creía conveniente aclarar tampoco era una disidencia. Ni muchísimo menos, sus redactores estaban lógicamente a favor de la U.E.A.R. (y escribo *lógicamente* porque ellos formaban, y poco más que a ellos se ceñía, el círculo de sus impulsores) e incluso se atrevían a recomendar «a todos los camaradas la agrupación en sus filas». Con tales matices, de nada escaso calibre, procede reconocer que la declaración de independencia no dejaba de manifestarse, valga la paradoja, muy dependiente, aunque menos, eso sí, de lo que la crispación de los tiempos hubiese podido legitimar. No conviene perder de vista ninguna de estas dos apreciaciones, complementarias y mutuamente iluminadoras ambas.

2°.) La revista seguía la declaración, aceptaba los puntos aprobados en el Congreso de Kharkov, celebrado tres años antes, en 1930; éstos: a) explícitamente y con decisión se manifestaba contra la guerra imperialista; b) en sentido positivo, apostaba sin ambigüedades por la Unión Soviética, alineándose en paralelo contra el fascismo; y c) *Octubre*, en tanto que órgano intelectual, lucharía al lado del proletariado.

(Éstas cuatro premisas quedarían en lo sucesivo incorporadas a la cabecera de la revista, debajo de la indicación «Escritores y Artistas Revolucionarios», conformando una especie de sucinta declaración de principios que rezaba así: «*Octubre* está contra

la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado»).

3º.) En cuanto a la literatura, *Octubre* prometía combatir «todas las formas y las expresiones de la literatura burguesa», haciéndolo más con persuasión que con destemplanza, sin desbocamientos y al margen de posturas maximalistas o irresponsables. Instalados en el método del materialismo dialéctico, sus redactores apuntarían al objetivo de «descubrir a los ojos de los jóvenes escritores y artistas las fallas y la caducidad del dominio burgués» para conseguir atraérselos al campo de la revolución.

4º.) En lógica correspondencia con el propósito subrayado en el punto precedente, *Octubre* se anunciaba como cabal exponente del desarrollo de la literatura revolucionaria en el mundo, aspecto al que pensaba dedicar una muy preferente atención informativa especialmente volcada a la situación de la literatura y el arte en la Unión Soviética. Allí, seguía la declaración, triunfante el socialismo, «los problemas y el desarrollo del arte siguen una marcha distinta».

y 5º.) Para concluir, una afirmación/ negación en directo lanzada contra la concepción artística propia de la burguesía: nada de castas intelectuales superiores ni de exclusividades sociales o políticas en el terreno de la creatividad. Frente al elitismo de las publicaciones elaboradas por y para los profesionales de la literatura o el reducido círculo de *los cultos*, *Octubre* daría en pie de igualdad cabida en sus páginas a «correspondencias obreras, impresiones de las fábricas y del campo, artículos de lucha» y otros materiales de similar factura. «Nuestra misión», insistían los redactores, consiste «en acoger estos balbuceos de un arte incipiente y estimular a sus autores, adiestrarlos con nuestros conocimientos y nuestras experiencias para poder enriquecer la literatura proletaria de mañana».

En consecuencia, la «Declaración de principios» recién glosada esclarece de modo definitivo el papel que *Octubre* aspiraba a llenar de una manera consciente y bien meditada. Contra el sentir de algunos críticos, la empresa, planificada a partir de unos presupuestos teóricos muy claros, tenía los objetivos establecidos desde el comienzo, lo cual puede verificarse con sencillez si se procede a leer los seis números de la revista a la luz de los puntos más arriba señalados.

Repárese, verbigracia, en la inicial negativa a convertirse, autolimitando su potencial campo de penetración social, en el órgano «minoritario de ningún grupo», manifestando en contrapartida el firme propósito de brindar posibilidades de expresión al conjunto de los escritores revolucionarios, entendiendo por tales no sólo a los que militasen en determinados partidos o agrupaciones, sino también a quienes, a partir de posturas independientes, mantuvieran una actitud progresista, término éste si se quiere bastante ambiguo por amplio, pero dado el signo sectario de los tiempos precisamente en eso radicaba su mejor virtud. Que así se explican las incorporaciones, tan valiosas, de Emilio Prados, Luis Cernuda, Pedro Garfias y Arturo Serrano Plaja o la para muchos todavía desconcertante colaboración del mismísimo Antonio Machado, autor imposible de captar para el proyecto de haberlo basado en otra actitud.



A dicha postura de flexibilidad, manifestada con énfasis desde el comienzo, no debió ser, a mi juicio, ajena la experiencia de la fraterna AEAR francesa, la Association des Escrivains et Artistes Revolutionnaires, en cuyo seno influían decisivamente poderosas personalidades, al estilo de André Gide o Romain Rolland, significadas por su acentuadísima independencia de criterios y bastantes libres o *heterodoxas* respecto a las políticas oficiales de los partidos comunistas. Rafael Alberti y María Teresa León, rodeados de un círculo de amistades muy amplio y poco amante de los crispaciones exclusivistas, es de suponer que insistiesen con singular empeño en atenerse, dentro de lo posible (nadie debe olvidar la difícil situación general, gravemente enconada en muy poco tiempo), a un criterio de flexibilidad y amplitud de miras, buscando en lo fundamental, antes que enfatizar posturas abocadas al aislamiento, ensanchar la capacidad de penetración de la revista y ampliar hasta el máximo su nómina de colaboradores.

Dicha consideración no impidió, por supuesto, el fundamental influjo alemán y soviético, aunque conviene matizar que esa preponderancia resultaba ya patente en los sectores más inquietos de la joven intelectualidad revolucionaria española desde finales de la década de los veinte, período (por aportar un dato en sí mismo al menos relativamente suficiente) en que el peso en la balanza de las traducciones se inclinó del lado de la literatura soviética, natural sustituta de la literatura rusa, y de las narraciones antibelicistas alemanas, que anularon, barriéndolos, el tradicional predominio de algunos autores franceses, con *Sin novedad en el frente* de Eric María Remarque espectacularmente a la cabeza de todos los índices de ventas, pues fueron más de 100.000 ejemplares los colocados en muy pocos meses.

En este sentido, *Octubre* se limitó a insistir y profundizar en una dirección ya marcada con pronunciado sesgo, la de la literatura comprometida que, entonces, en línea directa condujo a lo que daría en llamarse la corriente de *literatura proletaria.* O para ser más exactos, diciéndolo con su propia y bien matizada expresión, a la *incipiente* tendencia de la literatura proletaria, entendiendo por tal, no ya la producida por los escritores revolucionarios, o al menos no sólo esa, sino también, y quizá sobre todo, la que surgiese de *la extensa red de corresponsales obreros y campesinos* en que los impulsores de la revista querían basar su desarrollo, propósito en la práctica reducido a casi nada tanto por insuficiencia de medios como por falta de tiempo o precocidad del intento, porque las circunstancias para llevar a cabo una empresa de tal calibre sólo estarían maduras, según demuestra la historia, durante los desenfrenados años (entiéndase lo de *desenfrenados* en el mejor sentido: culturalmente sin frenos, esto es, plurales y, en un plano social, abiertos) de la guerra civil, cuando *El mono azul*, de poner un ejemplo, hizo parcial realidad, realidad por desgracia difícil y efímera, el sueño colectivista de *Octubre*, revista precursora —y muy precursora— en muchos aspectos.

Y fue esa evidente *incipiencia* de la llamada *literatura proletaria* en España lo que indujo a los editores de *Octubre*, puestos en el trance de mostrar la viabilidad de

ADELANTO DE LA REVISTA

OCTUBRE

ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS

(1808)



GOYA, contra la guerra de invasión

S. O. S.

Todos, escritores, artistas, intelectuales de todas clases, todos en auxilio de los parados de la Tierra, de los trabajadores que luchan por la revolución y se mueren de hambre.

6 millones de hombres,
12 de manos muertas,
de ojos descejarrados por la angustia,
la miseria y el hambre que agrandan por las noches la invasión de las horas
|lentas del odio y el insomnio.

Y el cielo se pregunta por el humo
y el humo por el fuego
y el fuego de las fábricas por el carbón que espera dejar de ser al fin paredón
|muerto de las minas.

Los parados del mundo se levantan,
crecen,
se empinan los parados como el mar,
se derrumban,
se levantan
y crecen.

10 millones de hombres,
20 de brazos tristes,
como ramas sin lluvia,
caídos,

Fragmento de la primera página del núm. cero de la revista *Octubre*



sus proyectos, a recurrir, con valor de ejemplaridad, a textos y autores procedentes de la, en contraste, *abundante* literatura proletaria soviética, corriente representada en el *Adelanto* por un canto popular sobre Lenin y un cuento de S. Tarssevitch, escritor presentado como exponente del grupo de obreros «que en el frente de la literatura proletaria triunfarán de todas las dificultades y enfermedades de crecimiento y crearán en un plazo mínimo la literatura digna de aquellos que, entre luchas y privaciones, abren el camino de una sociedad socialista sin clases».

En consonancia con tal propósito, desde la revista se probó desmitificar la figura del intelectual, entre vanguardistas y *deshumanizadores* situada en las más inalcanzables nubes, y trató de crearse un clima de sincera colaboración con los lectores. En acertada apreciación de J. Lecner, una de sus características sobresalientes la constituyó «el hecho de que colaboraran fraternalmente en las mismas páginas los poetas más importantes y ya consagrados, y hombres totalmente desconocidos, pertenecientes a capas que antes no solían asomarse ni se atrevían a enviar sus escritos a las revistas literarias»[3]. Con esta actitud *Octubre* contribuyó de modo decisivo a preparar el ambiente de solidaridad y mutua colaboración que posteriormente se extendería entre las capas más progresistas de la intelectualidad y los sectores populares revolucionarios.

Bien, además de lo hasta ahora expuesto, aún creo conveniente resaltar otros dos textos de este hoy por hoy todavía bastante desconocido *Adelanto.*

El primero es un manifiesto, con veintiocho firmas, denunciando las difíciles circunstancias a que se veía sometida la intelectualidad alemana. Entre quienes signaron el documento, encabezados por García Lorca, figuraban Rodolfo Halffter, Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, César Vallejo y, lógicamente, los Alberti y el escaso puñado de autores que componían el núcleo fundacional de la UEAR española, cuya primera actividad pública de cierta repercusión sería, con toda probabilidad, ésta. Situándose en tal perspectiva, el manifiesto en cuestión representa un hito.

En segundo término merece ser subrayada la circunstancia de que, con Rafael Alberti y María Teresa León, en el *Adelanto* sólo colabora otro escritor español, el novelista social César Muñoz Arconada, que aporta un interesante artículo sobre las dificultades que hacían inviable el sueño de crear una poderosa industria cinematográfica nacional, cuestión, a juzgar por la muestra, sometida a discusión casi desde los orígenes. (Lo cual, si bien se considera, debe llenar de optimismo a quienes en la actualidad andan desveladamente ocupados en sacar adelante ese sueño: el sueño lleva unos setenta años de crisis, pero ahí está, resistiendo con una envidiable mala salud).

Alberti, por su parte, colaboró con un poema, «S.O.S.», precedido por una brevísima prosa llamando a los intelectuales para que se movilizasen en apoyo de los parados, y casi con absoluta certeza podemos considerar suya la traducción de *La toma del poder* de Louis Aragón[4]. De María Teresa León es un extenso artículo «Extensión y eficacia del teatro proletario internacional» a propósito del teatro proletario en el panorama internacional, título que responde al de un folleto que anunciaba en las

[3] *J. Lecner,* El compromiso de la poesía española del siglo XX. *Leiden, Universitaire Press, 1968.*

[4] *El poema en cuestión debía formar parte del libro* Los comunistas tienen razón, *una de las muchas obras en su momento anunciadas por unas Ediciones Octubre de mínimo desarrollo aunque de gran ambición inicial. Jamás he logrado ver esa edición e incluso llegué a pensar que nunca salió, pero Enrique Montero, en su prólogo a la reedición de* Octubre, *cita un artículo de Rosario del Olmo* (La libertad, *Madrid, 18 de junio de 1933) que induce a suponer lo contrario, aunque el folleto en cuestión, al menos para mí, continúe oculto.*

Ediciones Octubre, destinado a permanecer como tal inédito aunque por fortuna no sucediese lo mismo con su contenido, dado a conocer mediante una serie de artículos publicada en el diario *La libertad* (Madrid) durante los meses de mayo y junio de 1933.

Junto a los Alberti y Arconada, en el *Adelanto* únicamente participa otro autor de lengua española: el poeta peruano Xavier Abril, prologuista de *Consignas*, el mítico primer libro de poesía revolucionaria de Rafael Alberti, obra inaugural de las Ediciones Octubre[5], y fugaz miembro del comité de la revista, pues en el número 3 se comunicó a los lectores su apartamiento del cargo «por razones ideológicas profundas». En cualquier caso, él y Arconada debieron configurar con Rafael Alberti y María Teresa León, sin duda las piezas claves, el equipo que básicamente afrontó el lanzamiento de *Octubre*.

Señalaré para concluir que el *Adelanto* presenta, aparte de las diferencias de papel y formato, una variente fundamental respecto a la que luego sería la imagen característica de la revista. Me refiero a la casi total ausencia de fotografías o dibujos. Sus ilustraciones se limitan a la reproducción en primer página de un grabado de Goya. Si consideramos el propósito de sus impulsores de no crear una —otra— publicación elitista, escrita por y para los intelectuales, con facilidad podrá comprenderse la urgente necesidad de corregir esa presentación, que reducía mucho sus posibilidades de difusión entre los sectores populares, pues en el campo, hasta donde ellos aspiraban a llegar, aún se mantenían índices de analfabetismo de cierta consideración. Por eso alcanzaría luego tanta importancia la parte gráfica. El propio Rafael Alberti glosaría su eficacia, en su discurso ante el I Congreso de los escritores soviéticos (1934), al rememorar sus viajes por las zonas más rurales del país: con frecuencia, dijo, encontraba «en los muros de las casas, recortadas y pegadas, las fotos que publicamos»[6]. Ese fue otro de los aspectos en que *Octubre* se anticipó, marcándoles un camino, a las publicaciones *populares* de su tiempo.

En fin, el sumario del *Adelanto*, detallado a pie de página[7], da exacta cuenta de la posterior realidad de la revista, una revista de agitación y propaganda pero de indudable calidad literaria y artística, presidida por una manifiesta voluntad de penetración social, lo que nunca debe perderse de vista a la hora de juzgar su contenido o presentación, y dispuesta a no rehuir, antes al contrario, las graves urgencias del momento. Para decirlo con palabras de Bergamín, *Octubre* fue un *transparente cristal de su tiempo*. Y todo ello ya está presente en el *Adelanto*.

Gonzalo Santonja

[5] Consignas, *con once poemas y treinta y dos páginas, está presidido por una bien elocuente cita de Lenin: «La literatura debe ser una literatura de partido». El prólogo de Xavier Abril lleva por título «Poesía, revolución».*

[6] *Rafael Alberti, «Discurso al I Congreso de los escritores soviéticos», en* Commune, *París, nº. 13-14, septiembre-octubre de 1934.*

[7] *Rafael Alberti,* «S.O.S.; *Declaración de principios»; Xavier Abril, «Nuestro saludo al proletariado en el 1º de mayo»; en favor de nuestros camaradas: protestamos contra la barbarie fascista que encarcela a los escritores alemanes», manifiesto (p. 1); una encuesta de* New Masses; *Marx,* Los que se incorporan; *André Gidé,* Carta a la juventud soviética; *Waldo Frank,* Cómo vine yo al comunismo; Los escritores y artistas franceses contra el fascismo *(p. 2); María Teresa León,* Extensión y eficacia del teatro proletario internacional; *Louis Aragón,* La toma del poder; Lord Byron y la lucha social de su tiempo *(fragmento) (p. 3); S. Tarssevitch,* Mi máquina; abril y enero, canto popular del Uzbékistan; *César M. Arconada,* Cinema: ¿es posible un cine español? *(p. 4).*



El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)

Durante mucho tiempo, la noción de compromiso en literatura o en arte ha sido asociada al *engagement* sartriano, es decir, a una actitud moral característica de un sector de intelectuales de izquierda en los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, la interrelación entre literatura y política —también entre poesía y política— es constante desde el romanticismo a nuestros días y afecta a posiciones ideológicas muy distintas, incluso opuestas: baste con hacer un breve repaso del panorama de las vanguardias europeas, que reciben el impacto de la Primera Gran Guerra y de la Revolución de Octubre. Pensemos en las dos modalidades del futurismo, ruso e italiano, con inclinaciones políticas divergentes, en el expresionismo alemán (el «activismo de izquierdas»: Toller, Werfel, etc.) o en el surrealismo; incluso en la afirmación de T. S. Eliot, que se define en 1922 como «anglocatólico, monárquico y clásico». La cultura española no es ajena a las direcciones de la vanguardia europea[1], y el cambio de orientación de las letras españolas a principios de los años treinta responde a un fenómeno generalizado en toda Europa: Cocteau, Morand o Giraudoux han pasado de moda, mientras que el último gran movimiento de vanguardia le ha cambiado el título a su revista, que de *La revolución surrealista* ha pasado a llamarse *El surrealismo al servicio de la revolución.*

[1] *Véase Jaime Brihuega,* Las vanguardias artísticas en España (1909-1936), *Madrid, Istmo, 1981; José Carlos Mainer,* La edad de plata, *Madrid, Cátedra, 1981; Víctor García de la Concha, «Introducción al estudio del surrealismo literario español», en* El surrealismo, *Madrid, Taurus, 1982: Andrés Soria Olmedo,* Vanguardismo y crítica literaria en España, *Madrid, Istmo, 1989; C. B. Morris,* Una generación de poetas españoles (1920-1936), *Madrid, Gredos, 1988; Vittorio Bodini,* Los poetas surrealistas españoles, *Barcelona, Tusquets, 1971; Paul Ilie,* Los surrealistas españoles, *Madrid, Taurus, 1972; A.A.V.V.,* Trent'anni di avanguardia spagnola, *ed. de Gabriela Morelli, Milano, Edizioni Universitarie Jaca, 1988; Anthony Leo Geist,* La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias, *Madrid, Guadarrama, 1980.*

En España, el final de la década trae consigo la caída de un régimen. Los últimos años de la dictadura habían favorecido la intervención directa de los intelectuales en la política, y ello afectaba también a los escritores. Ya en 1927, el mismo del centenario de Góngora, surge la revista *Post-Guerra*[2], que agrupa a los intelectuales «obreristas» Julián Gorkín y Juan Andrade, junto con Arderíus, Giménez Siles, Díaz Fernández, Wenceslao Roces, etc., una publicación claramente definida desde el punto de vista político, pero también literario: es el comienzo de lo que se llamará entonces «literatura de avanzada», alternativa global a la literatura de vanguardia y, particularmente, a la influencia de Ortega sobre un grupo muy determinado de novelistas (Jarnés, el primer Ayala, Espina, Marichalar), ya que, en un principio, la nueva orientación social de la literatura se concreta en la novela. A partir de 1930, la revista *Nueva España* trata de ser, según su propio manifiesto fundacional, «la zona de unión de todos los grupos, partidos y credos radicales». Encontramos a los colaboradores de *Post-Guerra* (Díaz Fernández, Arderíus) junto a Ramón Sénder, César Arconada y Antonio Espina, tránsfugas del vanguardismo, e intelectuales liberales, en un auténtico frente a favor de la República. En 1930, ya casi nadie cree en las posibilidades de la vanguardia: del homenaje a Góngora, o lo que es igual, a las formas puras, a la palabra esencial se había pasado a la expresión de la angustia y de la rebeldía en libros como *Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York, Pasión de la tierra, Un río, un amor* y *Cuerpo perseguido.* Como escribió Vittorio Bodini, la búsqueda de la libertad en el lenguaje se transformó en una exigencia de libertad frente a la opresión y la injusticia social.

[2] *Véase Víctor Fuentes, «La creación de un nuevo bloque intelectual-moral: intelectuales y pueblo», en* Literatura y compromiso político en los años treinta. Homenaje a Juan Gil-Albert, *Diputación de Valencia, 1984; V. Fuentes,* «Post-Guerra *(1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria», en* Insula, *nº. 360, noviembre de 1976; José Manuel López de Abiada,* «El nuevo romanticismo: *de la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo», introducción a* El nuevo romanticismo, *de José Díaz Fernández, Madrid, José Esteban editor, 1985; Antonio Jiménez Millán, «La literatura de avanzada a través de las revistas* Post-Guerra *y* Nueva España» *en* Analecta Malacitana, *I, 1980.*

La *Elegía Cívica*

Resulta muy significativo que Rafael Alberti fijase con exactitud una fecha para su *Elegía:* 1 de enero de 1930. Una fecha simbólica del inicio de una nueva era, de una nueva actitud vital y de una concepción diferente de la poesía. El título que Alberti da a esta elegía, «Con los zapatos puestos tengo que morir», remite a una canción popular recogida después en la «Antología de cantares folclóricos de clase» del primer número de la revista *Octubre:*

Con los zapatos puestos
tengo que morir,
que, si muriera como los valientes,
hablarían de mí.

En *La Arboleda Perdida,* Alberti nos habla del momento en que surge este poema: «Me sentí entonces a sabiendas un poeta en la calle, un poeta *del alba de las manos arriba,* como escribí en ese momento. Intenté componer versos de trescientas o cuatrocientas sílabas para pegarlos por los muros (...) Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor de hígado y rechinar de dientes,



con una desesperación borrosa que me llevaba hasta morder el suelo, este poema que subtitulé *Elegía Cívica* señala mi incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adónde me conducía...»[3] Sin embargo, el texto no supone una ruptura, sino más bien la culminación de ese ciclo que abarca *Sobre los ángeles, Sermones y Moradas* y *El hombre deshabitado.* Si George W. Connell caracteriza a *Sermones y Moradas* como «el final de la búsqueda», nosotros aplicaríamos esta idea a *Elegía Cívica,* un texto de transición a otra etapa de la escritura de Alberti[4].

Se trata de un poema organizado en versículos de gran extensión, en la misma línea de *Sermones y moradas,* y en ellos se nos presentan fragmentos de una realidad distorsionada, imágenes de agresividad y violencia, enumeraciones de objetos duros e hirientes («hierros en punta», «sillas indignadas», adoquines) dentro de un espacio urbano en el que domina la confusión: se habla de una «calle absorta en la locura». Pero también se insertan referencias concretas a la situación histórica: «las armaduras se desploman en la casa del rey... los hombres más ilustres se miran a las ingles sin encontrar la solución a las desesperadas órdenes de la sangre». La alusión a una segunda persona en el texto da lugar a una posible identificación con la figura de Primo de Rivera: «Tú eres el responsable... En ti reconocemos a Arturo... Acércate y sabrás la alegría recóndita que siente el palo que se parte contra el hueso que sirve de tapa a tus ideas difuntas... Creemos que te llamas Aurelio..." Esta indeterminación del nombre propio contribuye a difuminar la personalidad del individuo al que se ataca, sea el dictador o el mismo rey. De todas formas, creemos que en esa segunda persona está representada toda una España cuyo principal atributo son las «ideas difuntas»: se trata de una elegía «cívica», esto es, elegía por una sociedad muerta, desintegrada, no sólo por una persona o una idea del paraíso.

En *Elegía Cívica* las ciudades están llenas de odio; los balcones se arrojan contra la multitud, las tejas y las cornisas tienen rencor hacia las flores y hacia los hombres: en suma, los elementos del paisaje urbano se vuelven contra sus propios habitantes y la ciudad, impregnada de la misma violencia que domina a los hombres (los sentimientos humanos se trasladan a la materia), se convierte en un lugar que propicia la muerte. Al mismo tiempo, el espacio natural aparece en *Elegía Cívica* paralizado, enfermo, puesto que el caos de la sociedad parece ser reflejo de un universo degradado:

> Oíd el alba de las manos arriba,
> el alba de las náuseas y los lechos desbaratados,
> de la consunción de la parálisis progresiva del
> mundo y la arterioesclerosis del cielo...[5]

Alberti definirá *Elegía Cívica* como un tipo de poesía «subversiva, de conmoción individual», «crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento»; ya en ese momento es consciente de las dificultades que entraña el lenguaje poético de su *Elegía,* en la misma línea de *Sermones y Moradas.* Volvemos al texto de *La Arboleda Perdida:* «La mayor parte de aquellos muchachos poco sabía de mí, pero ya todos eran mis amigos. ¿Qué hacer? ¿Cómo darles ayuda...? Ni los poemas de *Sermones y Moradas,* aún más

[3] La arboleda perdida, *Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 290.*

[4] *George W. Connell, «The end of a quest: Alberti's* Sermones y moradas *and 3 uncollected poems», en* Hispanic Review, *XXXII, july 1965.*

[5] *Rafael Alberti,* Obras completas, *edición de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 512. En adelante, remitiremos a esta edición.*

desesperados y duros que los de *Sobre los ángeles*, podrían servirles. A nadie, por otra parte, se le ocurría pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella». Después de este reconocimiento, el poeta quiere encontrar un lenguaje accesible a un público mucho más amplio, y va a hacerlo a través del teatro: así surge *Fermín Galán*, que anticipa en teatro lo que iba a ser la «poesía simultánea a los hechos» de *El poeta en la calle. Fermín Galán*, una obra llena de fervor republicano, tuvo un estreno escandoloso y críticas no demasiado favorables; sin embargo, la actitud ideológica de Alberti estaba muy clara, como se ve en su texto posterior, *El poeta en la España de 1931:* «Yo puedo decir, por experiencia propia, que con el 14 de abril se aceleraba en mí y en los demás poetas de mi generación un oscuro proceso de conciencia»[6].

El poeta en la calle (1931-1935)

El libro (o colección) *El poeta en la calle* es el que agrupa los primeros poemas netamente comprometidos de Rafael Alberti, según el proyecto del propio autor; fue publicado por vez primera en *Poesía (1924-1937)*, edición que apareció en Madrid durante la guerra (Ed. Signo, 1938), pero incluye poemas escritos desde 1931. En realidad, puede considerarse decisivo el año 1932 en la nueva orientación militante de la poesía de Alberti; tanto su obra como su actividad cultural durante la República y la Guerra Civil responden a una situación que se generaliza en Europa en la década de los treinta, cuando numerosos intelectuales se acercan al movimiento comunista y conciben la posibilidad de una auténtica revolución cultural. Rafael Alberti y María Teresa León pudieron establecer contactos con diferentes sectores de la «inteligencia» europea después de recibir una ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios para conocer las últimas tendencias en el teatro. En su primera estancia en París conoce a Pablo Picasso y a escritores de izquierdas tan representativas como Alejo Carpentier, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias y André Gide, entre otros. La estancia en Berlín le sirve para comprobar en directo la amenaza del nazismo y para entrar en contacto con la producción de escritores comunistas alemanes como Johannes Becher, que publicaba el periódico *Die rote Fahne* y había desempeñado un papel importante en la revista *Die Linkskurve*[7]. En agosto del 32 acuden al Congreso Mundial contra la guerra, celebrado en Amsterdam bajo la presidencia de Henri Barbusse, y en diciembre realizan el primer viaje a la Unión Soviética, donde conocen a Louis Aragon y Elsa Triolet, así como a numerosos autores soviéticos que traducen gracias al hispanista Teodor Kelyin; una breve crónica, «Noticiario de un poeta en la URSS», nos habla de la búsqueda constante de recursos por parte de estos poetas de la revolución, herederos de Vladimir Mayakovski: «La poesía, al abrirse las puertas de la Revolución de Octubre, tropieza de boca con la épica, con la nueva epopeya de los obreros

[6] *Rafael Alberti,* El poeta en la España de 1931, *Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1942, pp. 34-35. Para un análisis más detallado de este período,* vid. *Juan Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución, (1930-1936), *Madrid, Gredos, 1972; Manuel Aznar Soler,* Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana, *Barcelona, Laia, 1978; sobre el teatro,* vid., *Robert Marrast,* Aspects du théâtre de Rafael Alberti, *SEDES, Paris, 1967.*

[7] Vid. *Helga Gallas,* Teoría marxista de la literatura, *México, Siglo XXI, 1977, y los testimonios de Rafael Alberti en los artículos incluidos en* Prosas encontradas, *Ayuso, Madrid, 1973.*



de la fábrica y de los hombres del campo. Se ensancha, se hace exterior, se manifiesta para todos. La anécdota pequeña, los grandes hechos heroicos encuentran nuevamente sus intérpretes, héroes ellos mismo de sus cantos»[8].

La experiencia debió ser muy interesante, sobre todo si se tiene en cuenta que la literatura española no contaba con modelos inmediatos para este tipo de poesía: existía, eso sí, una fuerte polémica en torno al compromiso en la literatura, pero los primeros intentos se empiezan a dar de forma aislada y por caminos puramente individuales; no sólo es Alberti, sino también Emilio Prados y Pascual Pla y Beltrán los que abordan un proyecto de poesía comprometida, con diferentes resultados[9]. Ninguno de ellos encuentra, como ocurría con los escritores soviéticos, unas líneas marcadas de antemano, un programa más o menos definido ni, por supuesto, las disquisiciones teóricas de la escuela de Zdhanov, que dificultaban, en la práctica, el desarrollo de un posible arte revolucionario. Lo específico de la situación española exigía una actuación muy diferente de la que mantiene la ortodoxia estalinista. En términos generales, la primera poesía comprometida de Alberti se ajusta a un principio básico del *realismo* que defendían y practicaban los escritores europeos de tendencia revolucionaria, desde Gorki a Ehremburg, desde Johannes Becher a Louis Aragon: «La literatura —había dicho Lenin— debe ser una literatura de partido». Este lema aparece en la primera colección de poemas de signo revolucionario que Alberti publica: *Consignas*, de 1933. La intención didáctica de estos poemas se observa claramente a través de las breves notas explicativas que los acompañan y que serán suprimidas en ediciones posteriores. Es curioso comprobar cómo Alberti hace aquí otra versión de la *Elegía Cívica*, adaptándola bajo el título de «Mítin»:

¡Camaradas!
Se acerca el alba de las manos arriba,
oídla,
el alba del espanto en los ojos biliosos de la usura,
el alba de la huida precipitada de los lechos,
el alba de la toma de los bancos,
el alba del asalto a las minas y fábricas,
el alba de la conquista de la tierra,
el alba de la derrota y expulsión de los ángeles...
(*OC*, III, 756)

En el poema «La lucha por la tierra» acentúa los elementos de ruptura con la ideología religiosa, estrechamente relacionada con los mecanismos de explotación que manejaba la oligarquía andaluza:

Y como cualquier propietario o explotador de hombres
exigía además que le llamásemos Señor.
Esto nos enseñaron desde niños los curas,
el arzobispo en su visita pastoral
y los dueños del campo que labramos hasta que nos derriba.

[8] *En* Prosas encontradas (cit.), *p. 149. El artículo fue publicado en* Luz, *Madrid, julio y agosto de 1933.*

[9] *Un análisis más amplio en mi libro* La poesía de Rafael Alberti (1930-1939), *Diputación de Cádiz, 1984. Para el contexto,* vid. *el citado libro de Juan Cano Ballesta y el de J. Lechner,* El compromiso en la poesía española del siglo XX, *Leiden, 1975.*

Éramos más que bestias.
Pero ahora, Señor, una hoz te ha segado para siempre...
(*OC*, I, 527)

La negación de un orden sobrenatural y la necesidad de una lucha concreta para cambiar la realidad, las condiciones de vida del hombre, están en la base de estos poemas que inician un verdadero *desclasamiento*. *Consignas* ofrece también una dimensión *populista* que responde a las exigencias de claridad y de efectividad ideológica más o menos directa, en poemas como «Juego», «Sequía» o «Aquí y allá» (después «Los niños de Extremadura»). Son poemas muy sencillos, fáciles de retener en la memoria por el ritmo tan marcado que poseen. Alberti pone otra vez en práctica su habilidad para la adaptación de formas populares, tan visible en sus primeros libros, desde *Marinero en tierra* a *El alba del alhelí*, y emplea frecuentemente la reiteración, el paralelismo, la elipsis y los diálogos intercalados, recursos que se asocian a una simbología elemental[10]. Son, tal vez, los poemas más circunstanciales, por estar ligados a unos objetivos pragmáticos inmediatos, y causaron la indignación de más de uno. Juan José Domencchina, escandalizado, «saluda» la aparición de *Consignas* con palabras muy duras, hablando del «acicate turbulento que está en las antípodas de las posibilidades de un poeta», de la «lira pseudopoética», de la «musa enajenada», etcétera[11]. «Muchos amigos se apartan de mí», escribe Alberti en el «Índice autobiográfico», y en alguna revista se rechazan colaboraciones suyas. Como reacción, surge el poema «Al volver y empezar» (1932):

Llegué aquí,
volví y vi cadáveres sentados,
cobardes en las mesas del café y del dinero,
cuerpos podridos en las sillas,
amigos preparados a recibir en balde el
sueldo de la muerte de los otros.
Vine aquí y os escupo.
Otro mundo he ganado.
(*OC*, I, 525)

A pesar de las críticas adversas, Alberti y María Teresa León continúan con su empeño de agrupar a escritores y artistas que coincidieran en un proyecto revolucionario: la fundación de la revista *Octubre*, a mediados de 1933, sería el mayor logro en este sentido. Coincidiendo con la aparición del número-homenaje que la revista dedica a la URSS, Alberti publica su segunda colección de poemas comprometidos: *Un fantasma recorre Europa*. La edición, al cuidado de Manuel Altolaguirre, tiene bastante más entidad que la de *Consignas*. El título reproduce textualmente el comienzo del *Manifiesto Comunista*: «Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las potencias de la vieja Europa se han unido en una Santa Alianza para acorralar a este fantasma: el papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales de Francia y los polizontes de Alemania...», y ése es también el título del poema más célebre de la colección, una auténtica declaración de principios donde se mezclan los elemen-

[10] Vid. *Ricardo Senabre,* La poesía de Rafael Alberti, *Universidad de Salamanca, 1977.*

[11] *Juan José Domenchina, «Poesía y crítica», en* El Sol, *21 de mayo de 1933.*



tos visionarios con la interpretación dialéctica de la realidad. La crisis de un sistema y el miedo de una clase social en decadencia quedan reflejados en el poema:

Y las viejas familias cierran las ventanas,
afianzan las puertas,
y el padre corre a oscuras a los Bancos
y el pulso se le para en la Bolsa
y sueña por la noche con hogueras,
con ganados ardiendo,
que en vez de trigos tienen llamas,
en vez de granos, chispas,
cajas,
cajas de hierro llenas de pavesas...

El final es una afirmación de fe revolucionaria:

Un fantasma recorre Europa,
el mundo.
Nosotros lo llamamos camarada.
(*OC*, I, 523-524)

La denuncia social se cruza con la autobiografía. El elemento autobiográfico viene aquí exigido por el proyecto de ruptura consciente que asume el poeta y que hace explícito en el prólogo a la edición de su *Poesía (1924-1930)* en *Cruz y Raya* (1935): «Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado *(contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa)* (...) A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución y del proletariado universal»; o en la poética que se inserta en la antología de Gerardo Diego *Poesía española* (1934): «Antes, mi poesía estaba al servicio de mí mismo y de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos: o sea, una razón revolucionaria».

En ese mismo año ocurre la revolución de Asturias, que va a tener una incidencia importante en la poesía de Alberti. Los acontecimientos del octubre asturiano contribuyeron a radicalizar la actitud política de muchos escritores españoles, como reconocieron ya entonces Altolaguirre y Gil-Albert, entre otros. Sin embargo, los poemas «simultáneos a los hechos» que escribe Alberti poseen un rasgo diferencial muy significativo desde el punto de vista del análisis de la ideología literaria vigente: están agrupados bajo el epígrafe de «Homenaje popular a Lope de Vega». En 1935, se celebraba en España el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, a quien se consagra como *escritor nacional*, y el homenaje da lugar a una fuerte controversia centrada en la «recuperación» de Lope según las distintas lecturas que de su obra se realizan, ya desde un punto de vista reaccionario (Joaquín Entrambasguas), ya desde una óptica liberal (José Fernández Montesinos) e incluso de izquierdas: Arconada o el propio Alberti actualizan a Lope de Vega como escritor *nacional* y *popular* por excelencia[12]. Esta reivindicación contrasta abiertamente con el homenaje a Góngora de los años

[12] *Antonio Jiménez Millán, «Lope frente a Góngora: la tradición clásica en* El poeta en la calle *de Rafael Alberti», en* Anthropos, *nº. 39-40, Barcelona, 1984.*

1927-28, cuando Alberti escribió *Cal y canto*, en pleno fervor por la escritura del poeta cordobés. Si este homenaje supone la exaltación de las *formas poéticas puras*, según los criterios que entonces se hallaban en boga, la atención que presta Alberti a Lope de Vega en 1935 se nos revela como parte del nuevo proyecto ideológico del poeta: el reflejo de la vida y de la historia, en un primer término, frente al purismo y a la estilización anteriores; el alcance popular de la escritura de Lope frente al hermetismo gongorino. Todos los poemas llevan una cita de Lope. El título «Si Lope resucitara...» nos recuerda de inmediato aquel «Si Garcilaso volviera», de *Marinero en tierra*, pero con otras connotaciones: el autor clásico es convertido ahora en símbolo de la lucha popular contra la reacción («respondan al cascabel/ de José Antonio, Miguel, Queipo, Gil... o el gran carajo»), igual que en la URSS, donde se representaba *Fuenteovejuna* como una obra revolucionaria y Meyerhold había experimentado sobre el teatro clásico español[13]. Alberti adapta formas métricas características de la poesía de Lope de Vega: el villancico, sobre todo. He aquí el recuerdo de las viejas canciones de siega, con la repetición del estribillo: «Siega, siega/ que la hoz es nueva», o un villancico con estribillo tomado directamente de Lope «¡Oh, que bien baila Gil!» en el último poema de la serie, una sátira política, aguda e hiriente, a Gil Robles, al gobierno de la CEDA y a la jerarquía eclesiástica:

Gil no baila a la asturiana
que baila a la vaticana
con sotana y con fusil.
¡Oh qué bien baila Gil!
¡Qué jaleo!
¡Cuánto bonete y manteo
y cuánto guardia civil!

(*OC*, I, 544-545)

Siguen estando presentes los recursos de su primera etapa, conocida como «neopopulista»: «Qué jaleo», estribillo corriente en el folclore andaluz, recuerda el comienzo de aquel poema de *El alba del alhelí* dedicado al niño de la Palma: «¡Qué revuelo!/ ¡Aire, que al toro torillo/ le pica el pájaro pillo/ que no pone el pie en el suelo!»[14].

De aquella gran elegía que era el libro *Sobre los ángeles* no queda nada en este «Homenaje popular a Lope de Vega» ni, en general, en los textos de *El poeta en la calle:* ni siquiera la postura anarquizante de *Elegía Cívica.* Podríamos recordar aquellas palabras de Sanguinetti acerca de Eugenio Montale: *la elegía transformada en himno.* Todo se ha convertido en un canto al «hombre nuevo» y a «la nueva era del mundo» que el poeta presiente. Incluso el recuerdo de una persona muerta, Aida Lafuente, se expresa como una llamada al resurgir del impulso revolucionario.

En general, los textos de *El poeta en la calle* llevan implícito un proyecto de ruptura con la concepción tradicional de la poesía y con la imagen del poeta aislado en su mundo («no es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo encerrado», escribiría Alberti años más tarde), visible ya en el mismo título. Dicho proyecto se realiza en varias

[13] Vid. *Piero Raffa*, Vanguardismo y realismo, *Barcelona, Ed. Cultura Popular, 1968.*
[14] *Ricardo Senabre*, op. cit., *p. 65.*



direcciones, desde la autobiografía a la denuncia directa de los hechos, utilizando para ello procedimientos ya experimentados en libros anteriores, con un sentido nuevo, e incluso recuperando a los clásicos; junto a Lope de Vega habría que mencionar también a Quevedo, cuya obra es perfectamente conocida y asimilada por Alberti. El tono burlesco, la capacidad para la sátira personal que tenía el gran poeta barroco están presentes en la serie de poemas *El burro explosivo*, iniciada en 1934-35. Poemas político-burlescos, como escribe el propio Alberti en el prólogo a la edición independiente de 1938 (Ediciones del 5°. Regimiento), que toman el título de una anécdota de la Revolución de Asturias: el asno cargado de dinamita que los mineros lanzaron contra las tropas de Doval y López Ochoa («Estos poemas, cargados de dinamita, continuadores de un camino señalado por nuestros grandes poetas del siglo XVII, creo que merecen el título bajo el cual aparecen recogidos», añade Rafael Alberti). Véase, como muestra, este soneto dedicado a un cónsul español que, en la ciudad mexicana de Tampico, saludó la llegada de Alberti y María Teresa León con letreros que decían «Han llegado las hordas de la antipatria»:

Un gargajo sin sal mal expelido,
un esputo esputado de una puta,
una tuerca acabada en cagarruta,
un pedo consular ya dimitido.

Un gancho del revés, digo, invertido,
una bisagra puesta a una viruta,
una batuta rota, una batuta
bailando al son de un asno retorcido.

Un tornillo monárquico clavado
a una muerta República a quien roba,
difama y lame con traidor de hocico.

Un cabrón, un marica, un esmirriado,
un manojo de cerdos, una escoba
para hurgar los retretes de Tampico.
(*OC*, I, 555)

De un momento a otro. (Poesía e historia. 1934-1939)

Bajo este título se agrupan los poemas escritos por Alberti inmediatamente antes y durante la guerra civil. Publicado como libro en 1937 (Madrid, Ediciones Europa-América), incluía el poema «Un fantasma recorre Europa», «Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas (Poema del Mar Caribe)» y «Capital de la gloria». Su composición definitiva varió, al pasar «Un fantasma recorre Europa» y otros siete poemas a *El poeta en la calle* y añadirse los poemas de guerra escritos en 1937-38. El libro, que posee una estructura mucho más definida que *El poeta en la calle*, se divide en cuatro

partes: «La familia (Poema dramático)», «El terror y el confidente», «Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas» y «Capital de la Gloria». Así aparece distribuido en la edición de *Poesía (1924-1937)*, con un prólogo en el que Rafael Alberti vuelve a expresar su entusiasmo por la poesía en su nueva función de combate: «Mi vocación, mi jamás rota fe en la poesía, mi dolorosa, alegre y continua exploración de las nuevas realidades líricas y dramáticas de España y del mundo, me han conducido lenta y difícilmente a este cambio de voz, de acento...»[15]. Una confianza bien visible en el poema inicial de *La familia*, «Hace falta estar ciego»:

> Hace falta estar ciego,
> tener como metidas en los ojos raspaduras de vidrio,
> cal viva,
> arena hirviendo,
> para no ver la luz que salta en nuestros actos,
> que ilumina por dentro nuestra lengua,
> nuestra diaria palabra.
> (...)
> Hace falta querer ya en vida ser pasado,
> obstáculo sangriento,
> cosa muerta,
> seco olvido.
>
> *(OC*, I, 613)

El poema alude a la gloria, pero a una gloria terrenal que otorguen los hombres en el futuro, no a la «vida eterna» en sentido cristiano. La tierra ya no es considerada como espacio impuro (lo era en *Sobre los ángeles)*, sino como el único espacio real donde puede transformarse la existencia humana, y de este modo se antepone al cielo, ese supuesto paraíso. La ideología religiosa es mostrada por Alberti como deformación de la realidad y encubrimiento de la vida; bajo el título genérico de «Colegio, S. J.» se incluyen seis poemas centrados en el ambiente y en la educación religiosa dentro del Colegio de los Jesuitas del Puerto de Santa María, una educación represiva:

> Nos dijeron
> que no éramos de aquí,
> que éramos viajeros,
> gente de paso,
> huéspedes de la tierra,
> camino de las nubes.
> Nos espantaron las mañanas,
> llenándonos de horror los primeros días,
> las noches lentas de la infancia.
> Nos educaron sólo para el alma.
>
> *(OC*, I, 617)

De nuevo, autobiografía y denuncia resultan inseparables en estos poemas. Por otra parte, Alberti se centra especialmente en la crítica de los signos exteriores, de las *apariencias*. Así, vemos cómo alude a las discriminaciones existentes en los colegios

[15] *Rafael Alberti*, Poesía (1924-1937), *Ed. Signo, Madrid, 1938, p. 341.*



religiosos, utilizando un lenguaje reflexivo que, según ha señalado Luis García Montero[16], anticipa los mejores logros de la poesía de la experiencia en los años cincuenta (Gil de Biedma, Barral, Brines, Valente, Caballero Bonald...):

> Éramos los externos,
> los colegiales de familias burguesas ya en declive.
> La caridad cristiana nos daba sin dinero su cultura,
> la piedad nos abría los libros y las puertas de las clases.
> Ya éramos de esas gentes que algún día se las entierra de balde.
>
> (*OC*, I, 614)

Después de estos poemas sobre el colegio y la educación religiosa, Alberti va a abordar directamente el tema familiar, que ya había sido una importante referencia en el momento en que escribe *Sobre los ángeles.* La militancia comunista no favoreció, en modo alguno, las buenas relaciones del poeta con su ambiente familiar, en el que no abundaban las simpatías hacia dicha tendencia; los poemas de 1934 («Índice de familia burguesa», «Hermana», «Os marcháis, viejos padres», «Estáis de acuerdo», «Balada de los dos hermanos») marcan la ruptura con el entorno familiar y, partiendo de la caracterización individual, crean auténticos personajes-tipo de la clase social denunciada. Durante la guerra civil, Alberti escribirá una obra teatral, *De un momento a otro (Drama de una familia española),* que vendría a reproducir, casi en los mismos términos, el conflicto ideológico expresado en los poemas de *La familia.* En la poesía de guerra también existen alusiones al tema: «...a pesar del mejor compañero perdido,/ de mi más que tristísima familia que no entiende/ lo que yo más quisiera que hubiera comprendido...» («A Niebla, mi perro»); incluso en la inmediata posguerra, dentro de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia:* «Un tío mío ha muerto./ Deja catorce hijos/ y todos de Falange./ Deshonor para el Puerto y para Guadalete».

Sólo a partir de *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952) el ambiente familiar será recordado con cierta ternura, englobándose como un tema más dentro de esa gran elegía que es, en conjunto, la obra albertiana del exilio. En 1934, lo que más importa es la liquidación de la conciencia burguesa y la denuncia de la familia como institución conservadora, lugar de reproducción de la ideología dominante. Una vez que se ha rechazado la familia tradicional (reducto de lo *privado),* el poeta tiende a identificarse con otra comunidad hasta el momento ignorada: los siervos, los «viejos criados de la infancia vinícola y pesquera». Es el problema del desclasamiento, expresado aquí de forma transparente:

> ...yo os envío un saludo
> y os llamo camaradas.
> (...)
> Vuestros hijos,
> su sangre,
> han hecho al fin que suene esa hora en que el mundo
> va a cambiar de dueño.
>
> (*OC*, I, 622)

[16] *En el estudio previo a las* Obras Completas *de Alberti, p. 78: «En esta lírica de la lucidez encuentra su lugar lógico el intento de un verso reflexivo, ordenador de la experiencia, interesado en revisar la fundación de la intimidad desde un punto de vista ideológico».*

A raíz de la segunda estancia en la URSS, con motivo del congreso de escritores de 1934, Alberti y María Teresa León sufren un primer destierro. Viajan, entonces, a Hispanoamérica con el objeto de recaudar fondos para los damnificados de la revolución asturiana. De esta época inmediatamente anterior a la Guerra Civil son los apartados «El terror y el confidente», con poemas que en principio aparecieron en *Nuestra diaria palabra* (Ediciones Héroe, Madrid, 1936), y *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas (Poema del Mar Caribe)*, que también fue publicado por Altolaguirre en mayo de 1936. Observamos cómo ya se advierte el peligro de la guerra, la amenaza del fascismo en una época oscura, sobresaltada:

> Época es de morder a dentelladas,
> de hincar hundiendo enteras las encías,
> contagiando mi rabia hasta la muerte.
>
> (*OC*, I, 630)

Más que nunca, la revolución es el único medio de acabar con un mundo caduco, marcado por la crisis de las instituciones burguesas. La poesía comprometida de Alberti se define cada vez más en torno a la dialéctica *Poesía/ Vida/ Revolución*, siempre opuestas a la guerra y a la muerte, emblemas de la clase dominante y, en particular, del fascismo como sistema impuesto por los intereses capitalistas. Ese vitalismo albertiano, esa dedicación constante a la poesía, permiten la realización de dos o más proyectos de poesía revolucionaria diferentes entre sí: el proyecto populista del homenaje a Lope de Vega y la sátira mordaz de *El burro explosivo* son paralelos a la reflexión desarrollada en los sonetos de «El terror y el confidente» y a la diversidad métrica que se prodiga en *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas*, textos escritos, todos ellos, en 1935. Más aún: habría que citar la única serie de poemas que, en esos años, carece de orientación directamente política, la elegía a Ignacio Sánches Mejías *Verte y no verte*, construida también a partir de la contraposición entre la muerte y la vida.

En los poemas de *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas* aparece, junto a los ya citados, un nuevo elemento: la naturaleza americana, agredida, casi destruida por la dominación imperialista del Norte. Encontramos aquí una denuncia clarísima de la intervención económica y política de los EE.UU. en los países de Hispanoamérica, desde el primer poema, «New York (Wall-Street en la niebla. Desde el Bremen)», en el que se establece un paralelismo entre el despertar del poeta y el amanecer de la ciudad entre la niebla, que adquiere una dimensión simbólica. El protagonista del poema ve la auténtica realidad, las tramas de la explotación, por mucho que intenten ocultarla o disfrazarla:

> Nueva York. Wall Street. Banca de sangre,
> áureo pulmón comido de gangrena,
> araña de tentáculos que hilan
> fríamente la muerte de otros pueblos.
>
> (*OC*, I, 641)



Otro aspecto importante es la presencia de dictadores impuestos por los intereses concretos del imperialismo. La figura del dictador, que ha sido puesta en evidencia por la narrativa hispanoamericana contemporánea, desde Miguel Ángel Asturias a Gabriel García Márquez, desde Alejo Carpentier a Roa Bastos, ocupa también un lugar importante en *13 bandas y 48 estrellas*. No debe olvidarse que ya en 1926, Valle-Inclán había tratado el tema de forma magistral en *Tirano Banderas* y que en la revista *Octubre* se publicó un texto de Alejo Carpentier, «Retrato de un dictador», dura invectiva contra el dictador cubano Machado. El personaje que queda peor parado en los poemas del Alberti es Juan Vicente Gómez, el dictador venezolano que estaba en el poder desde 1908, caracterizado con rasgos esperpénticos:

Oigo un saco de bestia purulento
rumiar, vacío, en un establo estable
y abrevar un chacal sanguinolento.
Por las sienes te corren carreteras
un son de grillos tristes, macilento,
que aviva sus pezuñas delanteras...[17]

(*OC*,I, 654)

El presidente de El Salvador, Maximiliano Martínez, recibe un tratamiento parecido; estos ataques no se desligan nunca de la denuncia global del imperialismo, ni de las situaciones concretas de cada país. En Nicaragua, Alberti escribe un poema breve en memoria de Augusto Sandino, muerto recientemente, con alusiones al salvadoreño Farabundo Martí: «Se fueron ya los marinos./ Los yankis firman la paz.../ pero matando a Sandino». En Cuba, Alberti adapta el ritmo de la poesía popular de los negros, el «son», tal como lo haría Nicolás Guillén (a quien conoce en La Habana, y también a Juan Marinello)[18] y evoca los recuerdos infantiles en el poema «Cuba dentro de un piano»: las narraciones de la guerra, la pérdida de la isla en el 98, a ritmo de habanera:

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero
y el humo de los barcos aún era humo de habanero
Mulata vueltabajera...
Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras
y un lorito al piano quería hacer de tenor.
(...)
Pero, después, pero, ¡ah!, después
fue cuando al SÍ
lo hicieron YES.

(*OC*, I, 645-646)

No sólo es en este poema donde aparecen recuerdos autobiográficos; en «Veinte minutos en la Martinique» e «Islas y puertos del Caribe» se establece el contraste entre la imaginación, la memoria de un mundo fantástico de novelas de aventuras, y una realidad sórdida en la que dominan la esclavitud y la miseria. Pese a todo,

17 En la edición de 1936 aparecen numerosas notas que explican la situación de los respectivos países y las características de los dictadores. Véase la edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

18 Podemos recordar los títulos Motivos del son *(1930),* Sóngoro Cosongo *(1931) y* El son entero *(1947), así como el artículo que el propio Nicolás Guillén publica en* Hora de España *(XI, noviembre de 1937): «Cuba, negros, poesía».*

Alberti ofrece una visión ideal de la naturaleza americana, auténtica y no corrompida, en estrecho contacto con el indígena («El indio», «Panamá»). Una de las claves de *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas* es el canto al mundo natural-puro, frente a la opresión que lo destruye o lo «aliena»; de ahí que en el último poema de la colección, «Yo también canto a América», se exalte a la América futura, libre del dominio extranjero, a través de imágenes que expresan la liberación de la naturaleza, de sus fuerzas ocultas, latentes, como un «sordo rumor que se unifica»:

> Despiértate, y de un salto reconquista
> tu subterránea sangre de petróleo,
> brazos de plata, pies de oro macizos
> que tu existencia propia vivifiquen.
> (...)
> Aire libre, mar libre, tierra libre.
> Yo también canto a América futura.
> (*OC*, I, 658-659)

Desde su regreso a España, a principios de 1936, Alberti participa activamente en la campaña del Frente Popular. El estallido de la guerra civil le sorprende en Ibiza, mientras prepara una obra de teatro, *Costa sur de la muerte,* que luego sería *El trébol florido* (1940). Al regresar a Madrid, después de no pocas dificultades, inicia junto a María Teresa León una etapa de intensa actividad: es secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, dirige la revista *El Mono Azul* y el Museo Romántico y figura como soldado de aviación, bajo las órdenes de Hidalgo de Cisneros. Viaja a París y Moscú para organizar el II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, que se celebraría en Valencia, además de intervenir en numerosísimos recitales y actos públicos.

Capital de la gloria es el cuarto apartado del libro *De un momento a otro;* recoge los poemas escritos durante la guerra, aunque no en su totalidad: muchos poemas —romances sobre todo— se publican en revistas y periódicos, incluso en boletines del frente. González Martín[19] ha destacado la variedad interna de *Capital de la gloria,* la utilización de distintos procedimientos formales, desde el romance al verso alejandrino. Sin embargo, los romances no ocupan aquí un lugar preferente; Alberti les concedió una función de propaganda o de arenga en el frente y en la retaguardia, y tal vez por eso no «recuperó» muchos de estos romances del lugar donde aparecieron (*El Mono Azul* y *Ayuda,* sobre todo)[20]. Por el contrario, predominan los poemas de tipo discursivo, entre los que destacan aquellos que están inspirados en la defensa de Madrid, principal núcleo temático de la colección. Madrid es la verdadera «capital de la gloria», símbolo de la defensa de la libertad ante el resto del mundo. El impresionante poema «Madrid-Otoño» refleja los momentos críticos de la defensa de Madrid en noviembre de 1936; la ciudad, sometida a un intenso bombardeo, presenta el aspecto trágico de la destrucción:

> Ciudad de los más turbios siniestros provocados,
> de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo

[19] *J. P. González Martín,* Rafael Alberti *(estudio), Madrid, Júcar, 1980, p. 114 y ss.* Vid. *también Víctor García de la Concha,* La poesía española de 1935 a 1975 *(I), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 139-149.*

[20] Vid. *José Monleón,* «El Mono Azul». Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil, *Madrid, Ayuso, 1979.*



en los sótanos lívidos con ojos desvelados,
yo quisiera furiosa, pero impasiblemente
arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo,
para pisarte toda tan silenciosamente,
que la sangre tirada
mordiera, sin protesta, mi llanto y mi pisada.

(*OC*, I, 671)

A pesar de todo, el poeta termina con un presagio de esperanza: «Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día». En uno de sus relatos escribe Alberti: «En la guerra hay que cantar, porque no puede haber heroísmo sin cántico, epopeya sin melodía»[21]. En efecto, una constante de la poesía de guerra de Alberti es el canto al héroe individual o colectivo, a través de romances («Defensa de Madrid, defensa de Cataluña», «A Hans Beimler»), o de poemas más discursivos («Al General Kleber», «A las brigadas internarcionales», «Los campesinos», «Vosotros no caísteis», «Quinto cuerpo del ejército», «Aniversario», «Al nuevo coronel Juan Modesto Guilloto»). Importan los héroes anónimos, los de las brigadas internacionales, los campesinos, hombres elementales que se ven lanzados a una espiral de destrucción que ellos no han provocado:

Muchos no saben nada. Mas con la certidumbre
del que corre al asalto de una estrella ofrecida,
de sol a sol trabajan en la nueva costumbre
de matar a la muerte para ganar la vida.

(*OC*, I, 681)

De los poemas dedicados a una persona en concreto, destaca muy especialmente la elegía a Federico García Lorca, «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte». La imagen de Federico muerto aparecerá repetidamente en la poesía del exilio, desde *Entre el clavel y la espada* a *Baladas y canciones del Paraná* y *Retornos de lo vivo lejano.* Durante la guerra, Alberti contribuyó a la difusión de la obra de García Lorca, escribiendo un prólogo para la edición del *Romancero gitano,* en 1937, edición que figura como «homenaje popular»[22].

En otros poemas de *Capital de la gloria* observamos el contraste entre la naturaleza y la realidad trágica de la guerra. Así, en «Monte del Pardo», «Guerra en los vergeles de España», «Abril de 1938», «El otoño y el Ebro» y «Al sol de la guerra». El poema «El otoño y el Ebro» también va dedicado a un militar, en este caso Enrique Líster, pero es, ante todo, una reflexión sobre la guerra, sobre el mismo campo de batalla y los combatientes. Las estaciones del año pasan como testigos mudos de la tragedia: es el otoño sobre el valle del Ebro, la caída de las hojas como un síntoma de la muerte. La dureza del tronco es comparada a la resistencia de los soldados («y de qué modo el hombre de esta España se siente,/ como los troncos, firme, ya desnudo o vestido»), pero el sentido de elegía se acentúa en estos poemas cuando el desenlace de la guerra está próximo. Esta idea también se recoge en «Abril, 1938»:

[21] *Rafael Alberti, «Las palmeras se hielan», en la recopilación* El poeta en la calle, *Madrid, Aguilar, 1978, p. 547.*

[22] *«Palabras para Federico», prólogo a la reedición del* Romancero Gitano, *Ed. Nuestro Pueblo, Barcelona, 1938. Incluido luego en R. Alberti,* Federico García Lorca, poeta y amigo, *Granada, Ediciones Andaluzas Unidas, 1984 (edición de Luis García Montero).*

¿Otra vez tú, poniendo flores
sobre la tumba improvisada,
sobre el terrón de la trinchera
y esa apariencia de colores
en esa patria ensangrentada?
¿Otra vez tú, la primavera?

(OC, I, 690-691)

La perspectiva del poeta ha cambiado desde la primera fase de la guerra; los últimos poemas de *Capital de la gloria* reflejan el cansancio por la larga duración del conflicto y el dramatismo de los acontecimientos. La violencia de la guerra destruye absolutamente todo y no valen argumentos racionales; incluso la fe en la palabra como arma de combate entra en crisis, tal y como deja entrever el poema «Nocturno», publicado en *Hora de España* (octubre de 1938):

Ahora siento lo pobre, lo mezquino y lo triste,
lo desgraciado y muerto que tiene una garganta
cuando desde el abismo de su idioma quisiera
gritar lo que no puede por imposible y calla.
Balas. Balas.
Siento esta noche heridas de muerte las palabras.

(OC, I, 694)

Ahora bien, la insatisfacción de Alberti no sólo se refiere al desarrollo de la guerra sino también a su propia poesía. En este sentido, es fundamental el poema que se titula «Para luego», escrito en 1938 y publicado en *Hora de España,* pero que no figura en *Capital de la gloria;* Alberti lo incluye, como poema-prólogo, en el primer gran libro del exilio, *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), con el título «De ayer para hoy»:

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo...

(OC, II, 61)

El texto es clave para entender toda la obra del exilio. La poesía escrita durante la guerra responde a una *urgente gramática necesaria,* a un deber imperioso que Alberti debe asumir como poeta y como militante, pero no es la única forma de concebir la escritura. En su obra del exilio se perciben claramente dos líneas, que por supuesto no son excluyentes: por una parte, aquellos libros que poseen una serie de referencias políticas claras, que determinan la unidad temática, incluso formal, a veces: *Coplas de Juan Panadero, Signos del día, La primavera de los pueblos,* en parte *Poemas escénicos;* por otra, los libros que responden a otras exigencias estéticas y a otros procedimientos expresivos *—Pleamar, Ora marítima, A la pintura, Retornos de lo vivo lejano—,* aunque en ellos también son importantes las alusiones a hechos o personajes relacionados con la guerra: recordemos que el elemento autobiográfico es fundamental en



toda la obra de Alberti, partiendo de la identificación constante entre poesía, vida e historia[23]. Existe una clara continuidad con la poesía escrita antes de 1939. El compromiso político jamás desaparece, pero no es una «exigencia» externa a la poesía, sino una respuesta frente a la dominación y la injusticia:

> ...si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tú, libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que le alerta.
>
> *(OC,* II, 61)

Es un fragmento de los «prólogos» al libro *Entre el clavel y la espada,* título muy significativo a la hora de definir su poesía del exilio. A pesar de que se haya querido devaluar la poesía comprometida de Alberti con el término despectivo de «propaganda», lo cierto es que la literatura «de consignas» ocupa un espacio muy reducido en el conjunto de su obra. El compromiso albertiano es lucidez y, al mismo tiempo, entusiasmo por la poesía:

> Sí, Baudelaire, yo fui poeta de combate,
> pero de esos del mar y el verso como puño... *(Pleamar)*

Antonio Jiménez Millán



[23] *Acerca del vitalismo poético,* vid. *Juan Carlos Rodríguez, «Albertiana» (I y II), en* La norma literaria, *Diputación de Granada, 1984.*



Rafael y María Teresa en Buenos Aires (1950) con, entre otros, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Alejo Carpentier



En Buenos Aires (1941). A la derecha de Alberti, el editor Gonzalo Losada y María Teresa León



Poesía y exilio de Alberti

Introducción

Larga tarea sería enumerar aquí —a manera de ejemplario— los nombres de poetas, filósofos e intelectuales que por jugar un papel político o escribir obras «comprometidas», sufrieron las adversas consecuencias de la cárcel, del confinamiento, del destierro —obligado o voluntario— y de la muerte. Si sólo nos referimos a España, bástenos recordar la emigración de intelectuales hebreos en el siglo XV, de jesuitas en el XVIII, de afrancesados y liberales en el XIX, de antifranquistas y republicanos en el XX. Como nombres individuales, Pero López de Ayala, Alvaro de Luna, Garcilaso de la Vega, Luis Vives, Quevedo, Villamediana, Leandro Fernández de Moratín, Francisco Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Espronceda, etcétera. Más cerca de nosotros, destacan: Unamuno, Antonio Machado, Miguel Hernández, León Felipe, Emilio Prados, Luis Cernuda... con nuestro Rafael Alberti. Todos son señeros paradigmas del intelectual «disidente» y, sobre todo, de la poesía española «comprometida». Pero ningún poeta se «arriesga» tanto como Rafael Alberti, lanzándose a la aventura pública: es un «poeta en la calle», como él mismo se autodenomina. Su poesía, en consecuencia, ha sido exaltada y denostada, declamada y prohibida. Salvado por su estrella, no alcanzó la muerte «predestinada» de Federico García Lorca. Y, sabiéndolo, Rafael Alberti ha sido siempre infatigable y perseverante en su poesía, tanto en la denuncia como en la canción enamorada y nostálgica. Ha luchado siempre por la demolición de la «España vetusta» y caduca, de la ignorancia, de la injusticia social y del fascismo y del imperialismo extranjero politizada —¿por qué no?—, lejos del egoísta individualismo burgués, y enraizada en la colectividad humana del pueblo, orientada hacia lo social y revolucionario. Sin dejar por ello de cantar líricamente o escribir poemas de alta calidad e incomparable belleza.

Rafael Alberti, desde muy joven, no quiso ser un poeta solipsista ni inmoderadamente solitario: su «yo» tenía que devenir un «nosotros». No sólo había de ser testigo del medio social en que vivía sino que su propio corazón latía con el de todos. La «otredad» —los otros— le conforma tanto como su propia persona individual. Su poesía, así, es una experiencia, además de personal, humanamente colectiva. Sabe o presiente, además, que sólo de la crítica estricta puede partir el camino de perfección.

Y de aquí que, en determinadas circunstancias, esgrima su pluma —en verso y prosa— para denunciar y exponer vicios y males, crueldad e injusticia, abusos y tiranía, llegando en otras a la participación política directa, en el anhelo de que la perfección soñada se convierta en realidad y en *praxis*. Sin embargo, en sus escritos y poemas no «especula» sobre la crisis del siglo XX, sino que parte de la historia e intrahistoria de España, indudablemente dolorosas. Su vida misma —con sus viajes y destierros— es testimonio «histórico» convincente y valiosísimo para comprender la tragedia española.

Nuestro poeta se ha movido siempre inspirado por una alta pasión patriótica y humanitaria en el sentido más elevado. No es extraño que de sus actos y de su poesía se desprenda un señalado valor ético, especialmente por ser fiel a la fraterna solidaridad de todos los pueblos. Una firme línea ideológica —consubstancial a su vida— sostiene y enlaza sus obras sirviendo de nobilísimo ejemplo a la conciencia de sus lectores y oyentes de la masa indiferenciada. El eco de sus canciones percute y repercute en la memoria y en el fondo de las almas.

Como poeta e intelectual verdadero —insistimos—, Rafael Alberti se siente parte vivísima de la conciencia de su patria. Y juzga que una de las cualidades inherentes a su misión es la crítica de cuanto ocurre en su entorno, sin olvidar el ayer y la historia. Esta crítica no es denigración sino serias y hondas reflexiones sobre la vida del país —que incluye también a países extranjeros— y en ellas caben los juicios favorables y los condenatorios. Este deber, en muchas ocasiones, es duro y hasta trágico: el servicio de la verdad en que cree le lleva a sufrir injurias, execración y el severísimo castigo del exilio.

Exilios

En *Marinero en tierra* (1924) hallamos versos que podemos considerar «premonitorios» de amargos exilios posteriores —de índole política— que sólo terminan en 1977 al regresar definitivamente a España. Pero estos versos de su primer libro sólo expresan la queja interior de «un marinerito en tierra» por haber sido alejado, desterrado, de su mar de Cádiz:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

Y tan profunda es su nostalgia, tan intensa su añoranza, que suplica o exige: «Retorcedme sobre el mar». «Le di mi sangre a los mares». Volver al mar es su anhelo incesante.



Primer exilio, pues, del poeta en su edad juvenil que gime por no ver el mar de su infancia. Vuelve a añorarlo en la sierra castellana en donde está confinado por la enfermedad. Y esta «separación forzada» crea la nota honda y doliente que traspasa estos poemas de alegre y joven apariencia: un sentimiento de ausencia y nostalgia que dominará, más tarde, todos sus libros escritos en su «forzoso» destierro de España. Y por este dolor de exiliado de «su» mar, la gracia y el ángel de los versos trascienden seriedad y hondura.

En *La amante* (1925) —su segundo libro, que es un diario de viaje—, sintiéndose aún «marinero en tierra», el poeta evoca «su» mar al atravesar la meseta. Ante los castellanos del Duero que nunca lo han visto, les ofrece el que trae desde Cádiz y que impregna todo su ser: «¡Miradme, que pasa el mar!» Con esta entrega consuela su exilio, buscando otro mar —el Cantábrico— para llevarle el mensaje del Sur.

Termina la guerra civil y Rafael Alberti sale «milagrosamente» de su patria —como él escribe en *La arboleda perdida*— a primeros de marzo de 1939, camino de Orán. Ya en Francia, trabaja como locutor en la Radio París-Mondiale. Sufre soledad y congoja que alivia escribiendo la primera parte de sus memorias, pues quiere dejar constancia de que ha vivido. Ha comenzado el destierro obligado y auténtico. «¿Es que vivo,/ es que he muerto?» —se pregunta dolorosamente en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939). En este poema —de encadenadas estrofas polimétricas— sobrevive el recuerdo de España, del Museo del Prado, recuerdos de la guerra... Y acusa a Francia y a Europa por haber traicionado y abandonado al pueblo español. Al final deja de mirar a España y a su Andalucía —con sus álamos y su Guadalquivir—, para mirar a donde no resuena la sangre:

Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América.
Por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte.

Sale, efectivamente, de Francia con rumbo a la Argentina el 10 de febrero de 1940 y es recibido fraternalmente en Buenos Aires. Al instante, Losada publica su antológica *Poesía* (1924-1939). El poeta se retira con María Teresa a El Totoral, en Córdoba. Al año siguiente nace su hija Aitana en Buenos Aires y Losada edita *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), escrito en Francia, en el mar y en la Argentina, y que dedica a Pablo Neruda, con quien convivió en los últimos tiempos de París. Alberti, ahora, vive hincado entre dos mundos: uno huele a sangre pisoteada; el otro tiene aroma a jardín, a «amanecer diario, a vida fresca, fuerte, inexpugnable». El título del libro expresa en sí mismo la tensión terrible entre la paz y la guerra, la vida y la muerte: dialéctica de contrarios en dolorosísima lucha. Pero la esperanza y la fe —simbolizadas por el clavel— triunfan sobre las imágenes de pena y de duelo, por encima de frustraciones y derrotas.

La poesía social y política se ha quedado al otro lado del mar, amordazada. En el de aquí, la nostalgia de la patria, la pena de su fracaso, el dolor por los que sufren o mueren. ¿Las ideas? Ahogadas, aplastadas, encarceladas. En el Nuevo Mundo, el poeta vuelve a los metros clásicos y tradicionales, a las formas más españolas de la poesía, como si ellas fueran representación vivísima —o sobreviviente— de la lejana España, de «la arboleda perdida».

El poeta sigue creando y, entre 1942 y 1944, compone *Pleamar* que dedica a su hijita Aitana, su «más bella esperanza». Cultiva el teatro, da conferencias y discursos, va a Chile. En todas partes, nuevos amigos. En 1948 publica la primera edición de *A la pintura.* En 1950 viaja a Varsovia, como delegado al Congreso Mundial de la Paz. En *Signos del día* reúne los poemas políticos que escribe entre 1945 y 1955. Entre aquel año y 1956 compone los *Poemas de Punta del Este:* en ellos hallamos las prosas biográficas de «Diario de un día». Siente una avidez de trabajo intensísimo: «¡Qué remordimiento el minuto perdido!» —exclama. Y así oye el latido del tiempo casi quevedianamente. En su cuartito de La Gallarda, lucha y trabaja para «mejorar» su poesía —dice—, para no repetirse, para «llegar a ser meridiano, pero sin concesiones», para «no perder el compás del pulso de su época». Hay momentos en que se siente solo y pobre. Y en esta soledad que le socava por dentro, le van naciendo los *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956).

Entre 1951 y 1955 vuelve a Varsovia, visita la Unión Soviética, Rumania, Checoslovaquia, Alemania Oriental... Casi al mismo tiempo que crea sus *Retornos,* canta sus *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), sencillas y certeras como la saeta.

Su *Ora marítima* (1953) es prueba de su fidelidad a Cádiz. «Hijo fiel de su bahía», Alberti enlaza poéticamente paisaje, mito, historia, realidad humana y ensueño.

Entre 1953 y 1954 escribe sus *Baladas y canciones del Paraná,* sintéticas, bellas y profundas, traspasadas de intensa soledad.

En 1957 Alberti realiza su viaje a China, país que le parece «maravilloso». Pasa por la Unión Soviética y Rumania. Sus impresiones viajeras de Europa y Oriente las recoge en *La primavera de los pueblos* (1955-1957).

En 1960, más viajes —recitales, conferencias— por tierras hispanoamericanas. Pero vive siempre «muriendo por España».

El 28 de mayo de 1963 los Alberti dejan definitivamente la Argentina, cambiándola por Italia. Se radican en Roma. En 1964 el poeta comienza a escribir *Roma, peligro para caminantes* y que termina en 1967.

El 24 de mayo de 1965 recibe el Premio Lenin Internacional de la Paz, personalmente, en Moscú. En el acto de entrega, nuestro poeta pronunció un discurso del cual extraemos unas palabras que nos parecen esencialmente significativas:

> Los poetas sabemos desde hace muchos siglos que hemos de decir en nuestros versos cosas que lleguen al corazón humano. Desde Dante, Petrarca, Shelley, Byron, Michievich, Víctor Hugo, Whitman, Pushkin, Petöfi, Maiakovsky y tantos más, hasta el poeta vietnamita que hoy se duele junto a su arroz amargo, todos han estado al lado



de sus pueblos, junto a la libertad. Porque los poetas hemos de ser, como quería Antonio Machado, poetas del tiempo. Ese es nuestro compromiso: ser, estar, existir, dar universalidad a un momento, volver ecuménico lo intensamente sentido y válido, aceptar lo humano, rehacerlo, no retroceder, equivocarse y seguir, hacer unas veces arma del verso y otras flores, puesto que nos ha tocado vivir entre el clavel y la espada.

Y tras afirmar que su vida ha estado comprometida con la historia del pueblo español, Alberti terminó con unos versos en favor de la paz mundial.

No cesa la creación poética albertiana y nacen *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970), *Las canciones del alto valle del Aniene* (1967-1971), *Visitas a Picasso* (1968-1972), *Otros versos* (de los mismos años), *El desvelo (Diario de la noche)* (1970-1971), *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979), terminadas en España junto con *Fustigada luz* (1972-1978). He aquí toda la obra poética albertiana escrita durante su destierro.

En 1977, Rafael Alberti testifica: «Nuestro exilio ha terminado. El 27 de abril María Teresa y yo regresamos a España».

Poesía de exilio

Su complejidad lírica es muy amplia, pero destacan señeramente algunos temas que se repiten con insistencia, reforzando la unidad dentro de la variedad. La nostalgia de España es —necesaria y fatalmente— el eje fundamental de una temática tan vasta y plena de matices.

1. Nostalgia de España

En estos lustros de expatriación —tan ricos de creatividad—, toda su poesía de exilio está impregnada y teñida por el dolor de la lejanía. Porque el destierro —tanto para Alberti como para todos los que lo sufren—, más que ausencia es amputación física, moral y sentimental: vivir en él es desvivirse, es desnacer, es premorir. Con las raíces cortadas, la existencia es casi imposible. ¿El sueño? «Tan sólo pólvora» o, unido al insomnio, está siempre nutrido de nostalgia de España, entrevista en *Entre el clavel y la espada* —en una elegía sobre un mapa perdido— en imagen de toro:

Cuando volvía,
como una sombra, vi un toro,
llorando.

Y llorando ante los algarrobos, con su vida rota y ante la nueva andadura argentina, se lamenta:

Pobre toro lejano,
te oigo bramar.

En el intento de superar su angustia, Alberti sueña con el imposible regreso. La España del futuro, la que él ansía, nuevamente asume la imagen del toro libre:

Cornearás aún más y más que nunca,
desdoblando los campos de tu frente,
y salpicando valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.
...
Te cantarán debajo tus dos mares,
y para ti los trigos serán puentes
por donde saltes, nuevo toro libre,
dueño de ti y de todo para siempre.

Según propia confesión del poeta, en *Baladas y canciones del Paraná*, entrelazadas a sus nuevas raíces americanas, la presencia de sus «largas angustias españolas está más viva y clara que en ningún otro» libro:

Hoy las nubes me trajeron,
volando el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

En «Retorno frente a los litorales españoles», Alberti —frente a ellos— afirma su constante amor por España con apasionado énfasis:

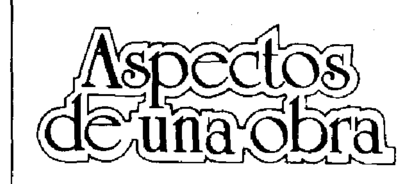
No quiero separarte de mis ojos,
de mi corazón, madre, ni un momento
mientras te asomas, lejos, a mirarme.
Te doy vela segura, te custodio
sobre las olas lentas de este barco,
de este balcón que pasa y que me lleva
tan distante otra vez de tu amor, madre mía.

Amor mutuo que sueña intercambiable y recíproco, al entrever las costas españolas.

2. El mar

El mar es, sin duda, el constante vínculo con la patria, además de hilo coherente que enlaza y unifica casi todos sus poemas del exilio (según hemos tratado de demostrar en un ensayo sobre este tema en una publicación anterior). Hoy sólo deseamos recordar aquí que, en *Pleamar*, es sujeto definitivo. Por serlo, Alberti ofrece su hija Aitana a sus viejos mares maternales —a sus mares de desgracia, a su mar de «catástrofes»—, en patéticos versos:

Encántamela tú, madre mar gaditana.
Es la recién nacida alegre de los ríos
americanos, es la hija del desastre.



Niña que un alud ha empujado «a numerosos kilómetros de agua». Y suplica a sus mares que den belleza a su niña, que se la calienten, que le abran la paz de las aldeas españolas, que le muestren sus raíces natales; que sepa, por ellas, que es hija de la mar, «meta azul de las olas».

«Arión» es el diálogo del poeta con el mar: sus reflexiones tristes y nostálgicas ante éste. El mar de Cádiz se ha confundido con el mar de América, con los mares de España. Y el mar, también, se ha identificado con la Poesía: es el mar de la tradición española. A éste pide el ritmo y, en consecuencia, el verso. Canta con el «maestro mar», al meterse por los «largos canales de sus huesos», olas suyas que son «olas maestras», los grandes poetas de la tradición vernácula: Gil Vicente, Antonio Machado, Garcilaso, Juan Ramón, Rubén Darío, Pedro Espinosa, Góngora «y las fuentes/ que dan voz a las plazas de mi pueblo». Alberti reconoce que su poesía pertenece a una tradición culta y a una tradición vernacular, a las que suma la voz alucinada de Charles Baudelaire.

Mas por el mar, también, constantemente renace, constantemente es niño. Y recuerda su mar de Cádiz que no le predijo el llanto de su vida ni el llanto del destierro:

> No me dijiste, mar, mar gaditana,
> mar del colegio, mar de los tejados,
> que en otras playas tuyas tan distantes,
> iba a llorar, vedada mar, por ti...

El mar se le introduce, desde niño —«chica mar»—, en su frente, y allí fue creciendo en oleaje hasta hacerse mujer y hombre al mismo tiempo. Y mirando a su pasado, imagina su simbiosis con el mar:

> ¡Qué feliz era, mar! ¡Llegué a creerme
> hasta que yo era tú y que me llamaban
> ya todos con tu nombre!
>
> Gritaban: ¡Rafael!
> Y hasta podía
> sostener en mis espaldas los navíos.

Patéticamente, por último, en una estrofa de signo y sintaxis condicional, Alberti transfiere al mar su propia tragedia humana. Es una estrofa que no acaba —se pierde en suspensivos—, pues aún sigue bregando la vida del poeta:

> Si a ti, mar, te arrancaran de tu sitio,
> descuajaran a hachazos de tu pueblo;
> si ya como lenguaje te quedara
> tu propia resonancia repetida;
> si ya no fueras, mar, mar para nadie,
> mar ni para ti mismo,
> perdido mar hasta la muerte...

El poeta se enfrenta con su agonía de desterrado, con su pasado muerto, con su porvenir de hielo. Y tiene la certeza de que su vida está terminada, quevedianamente «difuntos ya el huir y la carrera».

El mar abre, recorre y cierra la obra del poeta gaditano en exilio —«marinero en tierra» siempre—, en múltiple metaforismo de existencia y vocación, pasando por todos los matices que van desde la gracia nostálgica popular hasta la gravedad profunda, hasta el dolor y el llanto. Mar, fuente de vida y, también, su finalidad: «volver al mar» es «volver a la madre», es morir. Mar de vida y mar de muerte: centro constante de la creación poética albertiana en su dilatado exilio.

3. Cádiz y el Puerto de Santa María

Ambos topónimos son consubstanciales a la vida y a la obra poética de Rafael Alberti. En su exilio, recordarlos es dolor y consuelo para él. En la segunda parte de *La arboleda perdida,* el poeta recuerda con exactitud que por primera vez marchó del Puerto de Santa María —cuna suya— «una mañana del mes de marzo de 1917». Libremente pudo regresar a él en el verano de 1977. Cuando fue nombrado Doctor *honoris causa* por esta Universidad de Cádiz, en 1985, Alberti confesó su júbilo y total convencimiento: «...a los sesenta y siete años de salido de El Puerto, de esta fabulosa, mitológica bahía, de la que me llevé la luz, su gracia y su sal imperecederas. ¡Ah, qué maravilla! ¡Qué alegre día para mí este de hoy, así vestido, mi nuevo y lujoso traje de marinero en tierra, después de haber rodado —y no por culpa mía— durante tanto tiempo por el mundo!» (V, pp. 225-226).

Mucho antes, en su *Ora marítima* (1953), el poeta había cantado a Cádiz desde la orilla americana del Atlántico, uniendo la ciudad al sueño de su infancia. Era —es— «bahía de los mitos», fundación fenicia, «la ciudad más antigua de Occidente»...

> Canas de antigüedad, tus estelares fábulas,
> tus solares historias,
> ¡oh gaditano mar de los perdidos
> Atlantes, vesperales jardines de la espuma,
> islas desvanecidas del ocaso!,
> ya oscuro en tus orillas, me acunaban, cantándome.

Por sus playas, cuando niño, iba a su mar a robarle caracoles y algas. Ha cantado a Cádiz casi todos los días, «llamando siempre Cádiz a todo lo dichoso,/ lo luminoso que le aconteciera» en su destierro. Hay, en esta *Ora marítima,* un poema que nos conmueve especialmente, no tanto por sus alusiones míticas e históricas como por sus connotaciones humanas; nos referimos a la «Canción de los pescadores pobres de Cádiz», que se nos autorrepresentan en la primera estrofa:

> Hijos de la mar de Cádiz,
> nuestras casas son las olas.
> Somos los pobres del mar,
> de ayer y ahora.



4. La soledad

A pesar de estar acompañado por María Teresa, por su hija Aitana, por buenos y generosos amigos, Alberti se siente asediado por la soledad: le asalta en sus insomnios, en los momentos en que no trabaja, en instantes de depresión... La soporta con angustia, con remordimiento y, también, con estoicismo. En ocasiones, se lamenta de su prolongado destierro. En «Diario de un día» *(Poemas de Punta del Este)* se pregunta: «¿Soy hombre —poeta— de soledad, de soledades, como para vivir lejos del mundo de los hombres? Antes pensaba que lo era. Ahora, cuando me quedo solo demasiado tiempo, perdido el choque de mi vida con la de los demás, siento que en mí se paraliza algo, remordiéndome. Y entonces vuelvo a mis soledades con más ímpetu, más renovadas ansias de contacto». Alberti busca la hermandad de los otros y sólo encuentra soledades: la soledad de su exilio espiritual.

En «El bosque y el mar» del mismo libro, el poeta vuelve a quejarse: le asedian —como siempre en su destierro— la soledad, el olvido, la pérdida de lo amado. Diríamos que este poema —titulado «¡Qué solo estoy!»—, patética súplica, es el clímax más hondo del exilio que está sufriendo:

¡Qué solo estoy a veces, oh qué solo
y hasta qué pobre y triste y olvidado!
Me gustaría así pedir limosna
por mis playas natales y mis campos.
Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo
de luz tranquila, un cielo sosegado.
¡Por caridad! Ya no me conocéis...
No es mucho lo que pido... Dadme algo.

Rafael Alberti mendiga patria, mendiga luz, en su pobreza de exiliado sin retorno, desde Punta del Este en Uruguay. ¡Triste poeta que demanda una limosna de amor y de recuerdo!

En la «Balada del andaluz perdido» (de las *Baladas y canciones del Paraná),* extraviado en una orilla extranjera, el poeta alude a su soledad, en fingido diálogo con el río que, en verdad, es una autodiálogo consigo mismo, desdoblado en las dos mitades de su vida, en España y en América:

Perdido está el andaluz
del otro lado del río.

—Río, tú que lo conoces:
¿quién es y por qué se vino?

Vería los olivares
cerca tal vez de otro río.

—Río, tú que lo conoces:
¿qué hace siempre junto al río?

Vería el odio, la guerra,
cerca tal vez de otro río.

Río, tú que lo conoces:
¿qué hace solo junto al río?

Veo su rancho de adobe
del otro lado del río.

Sólo caballos, caballos,
caballos solos, perdidos.

¡Soledad de un andaluz
del otro lado del río!

¿Qué hará solo ese andaluz
del otro lado del río?

En la canción 17 busca remedio a la soledad a través del olvido que no consigue nunca: olvido de los que ha visto y que no puede dejar de recordar.

A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

Cuando se ha visto la sangre,
en la soledad no hay río
del olvido.
Lo hubiera, y nunca sería
el del olvido.

Incurable nostalgia, adscrita a la soledad, hincada en ella. Añoranza de un retorno que se sueña posible —o imposible— desde las «solitarias barrancas del Paraná».

5. *Reviviscencias*

Rafael Alberti, para paliar o sanar su cruel soledad, querría —como hemos visto— refugiarse en el olvido, pero éste es un inalcanzable territorio en el ámbito de la memoria y en la hondura del sentimiento. El único remedio que le queda es «revivir» el pasado para seguir viviendo en el presente. Sólo la «reviviscencia» sacará de las sombras y de la lejanía los fantasmas del pasado. Machadianamente, sólo el recuerdo —real o ensoñado— salva lo vivido de la muerte y de la nada. Si al poeta no le es dable regresar «físicamente» a España, sí puede conseguirlo por la evocación onírica o visionaria. Por eso escribe los *Retornos de lo vivo lejano*, libro de evocaciones del pasado y, además, de regreso a los años ya vividos. Muchos muertos que aún siguen existiendo en la memoria del nostálgico exiliado. El poeta les pide compañía en su soledad, aunque esta «reviviscencia» le traiga más melancolía y tristeza que gozo o parva resignación ante la ausencia irremediable.



Los *Retornos* reviven casi toda la existencia de Alberti hasta su destierro en América. Revive su niñez en El Puerto, recuerda a su familia antes de la guerra. La música, a veces, ayuda a evocar tales recuerdos, como —por ejemplo— en «Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas», poema dedicado a su madre. Por él conocemos el nombre de todos sus hermanos, a los cuales Rafael se siente unido nuevamente por la pena, por el amor y por el mar.

El único modo de regreso es, para Alberti, la evocación, aunque ésta sólo pueda darse en un futuro soñado, en un día por venir aún:

Retornos de un día de retornos

Algún día quizás, seguramente, alguien
(alguien a quien siquiera pueda ofrecer tal nombre)
se acordará de mí pensándome tan lejos
y dirá lo que yo, si hubiese retornado.

Aquí estás, ya has venido, con más noche en la frente.
Llegas de caminante, de romero a tu patria.
Los lugares que hiciste, las horas que creaste,
pasados todavía de tu luz y tu sombra,
salen a recibirte.

¿Qué tienes?, te pregunta primero la azotea
de la que miraste tantas veces morirse
con la noche las piedras del Escorial, las cumbres
rodadas de otros nombres,
otras nieves y ocultas ramas que te habitaron.

Algo quisieras tú decirte al verte, pero
sabes bien que el arroyo
que corre por tu voz nunca ha de repetirse,
que a tu imagen pasada no altera la presente.

Entra, sé el visitante de tus propias alcobas,
el viajero lejano de tus mismos salones,
el huésped melancólico, errabundo de tu casa.
...

El poema termina con la certeza de que el único consuelo que le resta a este «peregrino en su patria» es perderse invisible por sus vivos retornos. Tal soñada reviviscencia deja en el alma una estela de desconsuelo. Posiblemente, el miedo de no regresar nunca a su país ha creado en el poeta esta ensoñación de un retorno frustrado, aunque alucinante. Por eso dice en otro poema —reconociendo la fugacidad del tiempo— que debería gritar «valientemente» que quisiera morirse.

Pese al consuelo-desconsuelo ofrecido por las evocaciones de su memoria, Alberti sigue sufriendo la soledad que le impone el exilio. La reviviscencia fracasa muchas veces. Los «Retornos del amor», sin embargo, parece que rescatan la alegría de su juventud:

Sobre mí derramaste tus cabellos
y ascendí al sol y vi que eran la aurora
cubriendo un alto mar de primavera.

Pero el alivio que le proporcionan sus recuerdos eróticos es sólo momentáneo o pasajero: atormentan también al desterrado porque subrayan el desequilibrio entre el pasado y su vida actual. Confiesa:

Yo no puedo dormir. ¡Cuántas auroras,
oscuras, braceando en las tinieblas,
sin encontrarte, amor! ¡Cuántos amargos
golpes de sal, sin ti, contra mi boca!
¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Dime, amor mío.
¿Me escuchas? ¿No me sientes
llegar con una lágrima llamándote,
por encima del mar, en esta noche?

El amor iba a ser lo que no fue. Iba a ser dichoso, ardiente en la paz, pero llegó la guerra y la dicha paradisíaca no pudo lograrse. Mas todavía se salva —soñada— en el recuerdo reminiscente. Y he aquí unos versos hermosísimos en que el amor sobrevive en los dos planos temporales del pasado y del presente:

Retornos del amor en los vividos paisajes

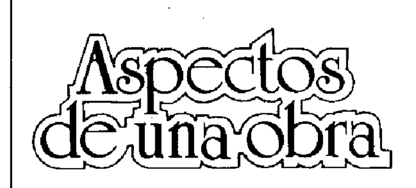
Creemos, amor mío, que aquellos paisajes
se quedaron dormidos o muertos con nosotros
en la edad, en el día en que los habitamos;
...
Pero basta el más leve palpitar de una hoja,
una estrella borrada que respira de pronto
para vernos los mismos alegres que llenamos
los lugares que juntos nos tuvieron.
Y así despiertas hoy, mi amor, a mi costado,
entre los groselleros y las fresas ocultas
al amparo del firme corazón de los bosques.

La memoria reconstruye en el aquí y el hoy la dicha que, sin el recuerdo, se hubiera perdido y muerto. La nostalgia erótica suaviza la angustia del desterrado. Muchos son los poemas de índole amorosa que contienen los *Retornos:* «Retorno del amor tal como era», «Retorno del amor ante las antiguas deidades», «Retornos del amor en los antiguos callejones», «Retornos del amor en sombra», etcétera.

Antes —al escribir *Entre el clavel y la espada*—, el amor había cantado en el «Diálogo entre Venus y Príapo»: «¡Amor! La noche se desvae./ Nos baña el mar. ¡Oh, luz! El mundo canta».

6. Los poetas y la poesía

Rafael Alberti incluye en sus nostalgias de exiliado a poetas dilectos. Algunos fueron amigos suyos. Compartió ideales con otros, y a éstos les escribe su «Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España Peregrina» (en *Signos del día),* pensando que la voz del poeta —con «su pluma delatora»— es rauda «lo mismo que una



ametralladora»; que «un verso es un disparo»... Al final, invita a los poetas a trabajar sin descanso, esperando el día de la libertad hispana:

¡oh errantes de la patria, oh del alba cercanos,
la conciencia sin sombra, trabajemos, hermanos!

«De los álamos y de los sauces» —parte quinta de *Entre el clavel y la espada*— fue compuesta «en recuerdo de Antonio Machado». Escribe estos poemas en El Totoral, en la Córdoba argentina, pero hay en ellos recuerdos de álamos machadianos, evocaciones españolas teñidas de pena y duelo :

Veo en los álamos, veo,
temblando, sombras de duelo.

Una a una, hojas de sangre.
Ya no podréis ampararme.

Negros álamos transidos.
¡Qué oscuro caer de amigos!

Vidas que van y no vienen.
¡Ay, álamos de la muerte!

La tercera parte de *Pleamar* está integrada por la «Égloga fúnebre a Miguel Hernández». En ella hablan cuatro voces: la de Antonio Machado, la de García Lorca, la del joven poeta oriolano y la de un toro (que es España). En sordina, también se oye la de Alberti. La vida y la poesía de aquellos poetas quedan claramente aludidas en estos versos, a la par eglógicos y elegíacos. Al fin, sentimos la lenta agonía en impresionantes versos, desnudos y sencillos:

Toro de locura y aire.
¿Es que no tengo ya mi sangre?

Toro de martirio y sueño.
¿Es que no tengo ya mi cuerpo?

Toro de silencio y alma.
¿Es que no tengo ya esperanza?

Toro de muerte y abandono.
¿Es que no tengo ya mi toro?

En la tercera parte de los *Retornos*, hay dedicado uno de ellos a Federico García Lorca, «un poeta asesinado», a quien ruega que retorne por el sueño para contestar a sus preguntas acuciantes. Incluye también los «Retornos de la invariable poesía»:

¡Oh poesía hermosa, fuerte y dulce,
mi solo mar al fin, que siempre vuelve!

Sólo ella no puede abandonarle, pues es lo que le queda, lo que tuvo desde que abrió los ojos a la luz, sin comprenderlo:

Fiel en la dicha, fiel en la desgracia,
de tu mano en la paz,
y en el estruendo triste
de la sangre y la guerra, de tu mano.

Es su hermana de verdad, su compañera, con él desterrada, golpeada, alabada y perseguida:

en la vacilación, firme, segura,
en la firmeza, animadora, alegre,
buena en el odio necesario, buena
y hasta feliz en la melancolía!
...
Porque por ti yo he sido, yo soy música,
ritmo veloz, cadencia lenta, brisa
de los juncos, vocablo de la mar, estribillo
de las simples cigarras populares.
Porque por ti soy tú y seré por ti sólo
lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo.

Los *Retornos* concluyen con uno dedicado a Vicente Aleixandre:

tú me llegas,
nuevo otra vez, reverdecido y joven,
como si tantos años sucedidos
hubieran sido únicamente un día,
sólo un día sin sombras.

A Rafael Alberti le interesan y le preocupan los jóvenes poetas andaluces que viven en España, primordialmente porque son «sus hijos figurados, herederos de la poética de su generación». Escribe para ellos su «Balada para los poetas andaluces de hoy»:

¿Qué cantan los poetas andaluces ahora?
¿Qué miran los poetas andaluces ahora?
¿Qué sienten los poetas andaluces ahora?

Cantan con voz de hombre, ¿pero dónde los hombres?
Con ojos de hombres miran, ¿pero dónde los hombres?
Con pecho de hombre sienten, ¿pero dónde los hombres?

Cantan, y cuando cantan parece que están solos.
Miran, y cuando miran parece que están solos.
Sienten, y cuando sienten parece que están solos.

¿Es que ya Andalucía se ha quedado sin nadie?
¿Es que acaso en los montes andaluces no hay nadie?
¿Que en los mares y campos andaluces no hay nadie?

Al final, les dice que canten alto, que les oirán otros oídos; que miren alto:

Veréis que miran otros ojos.
Latid alto. Sabréis que palpita otra sangre.

No es más hondo el poeta que su oscuro subsuelo
encerrado. Su canto asciende a más profundo
cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres.



Es el maestro que —desde la distancia— habla a los que empiezan y buscan voz y camino, libertad y esperanza, en el páramo de España. Les anima a escribir y cantar para los demás, enseñándoles su lección de la «otredad».

Final

Rafael Alberti —en su largo exilio— escribe una poesía en la que dominan la tristeza y la nostalgia, unidas a la melancolía y al dolor de la añoranza. Pero siempre se manifiesta vivaz y jugosa, con relámpagos de alegría corporal y anímica ante la presencia de América y la solidaridad de hombres y pueblos. Poesía no exenta de chispazos airados al evocar la trágica historia de España y las injusticias sociales, el odio de la represión política. Pero la ira —pocas veces— la mancha con imágenes coléricas y vocablos cacosemánticos. Poesía exigente, íntegra y total, renovándose siempre. Poesía épica y lírica, con profundos tonos elegíacos y, algunas veces, seriamente cantable.

Esperanza y desesperanza coexisten en poemas y libros. El poeta descubre —desde su poesía— al pintor que fue y exalta a los genios de la Pintura. Los *Retornos,* con sus reviviscencias del pasado, son un parcial consuelo y asilo para su corazón exiliado de hombre y de poeta que, día a día, deseó y soñó el regreso a su patria española, a su tierra andaluza y a su mar gaditana, después de rodar por el mundo con su mensaje poético y su amor solidario para todos los pueblos. Fructífero exilio el de Rafael Alberti para la gran poesía de España, por haberla afirmado universalmente con su fuerza creadora, su humanidad profunda y su altísima belleza.

Concha Zardoya





Antonio Gades baila para Alberti en una calle de Roma



María Teresa y Rafael con Luis Miguel Dominguín, Lucía Bosé, Aitana Alberti y Antonio D. Olano



Alberti, poeta del exilio

Rafael Alberti es uno de los poetas más representativos del exilio español, tanto por el número de versos dedicados a este tema como por la importancia que las condiciones del destierro llegaron a tener para él, marcando el tono general de su poesía. Al hablar del arte, al abandonarse en las arboledas perdidas de su memoria, al reivindicar el erotismo, Rafael Alberti escribe como desterrado y cada palabra suya es un intento de compensación, un modo de salvar la distancia.

¿Por qué adquiere el exilio tanto valor temático e ideológico en la obra de Alberti? En primer lugar es necesario tener en cuenta una situación que marca a la mayoría de los poetas contemporáneos. El poeta, como figura ideológica, es un extranjero, un exiliado, que vive sin integrarse en los códigos impuestos por la sociedad. Y Alberti había ejemplificado perfectamente esta distancia moral desde la publicación de *Marinero en tierra*, ese primer libro que canta la nostalgia urbana de un niño apartado del mar. El protagonismo infantil de Alberti, evocador de una libertad dañada, encarna el exilio moral del poeta, del hombre que vive la sociedad contemporánea como una pérdida de libertades individuales.

Sé trata de una oposición típica de la literatura desde el romanticismo: la palabra que surge para denunciar el fracaso de las civilizaciones que no pueden cumplir sus promesas de felicidad, porque están organizadas para someter los intereses privados bajo la uniformidad de los imperativos públicos. Al romperse el equilibrio lógico entre ordenamiento público y beneficio individual, las reglas se viven como imposiciones hostiles y el sujeto necesita vivir al margen, buscar una utopía consoladora más allá de la realidad. Se inicia así un ancho itinerario poético, que va desde el romanticismo a las vanguardias, por el que los poemas se convierten en el territorio de los sueños, en la palabra de los seres libres alejados de las leyes, civiles o lingüísticas, sometedoras.

En esta situación el poeta se convierte en un exiliado moral y el exiliado en un héroe poético. La sentimentalidad romántica del duque de Rivas podía expresarse ajustadamente en «El desterrado», poema escrito a bordo del paquebote inglés que lo llevaba al exilio. Y Espronceda podía hacer lo mismo en «La entrada del invierno en Londres», evocando a un tiempo la plenitud de corazón, la libertad y la patria

perdida. El exilio ideológico, el continuo movimiento de búsqueda, la bandera del deseo frente a la realidad, caracterizan la biografía poética de Alberti desde *Marinero en tierra* y *Sobre los ángeles*. Este último libro tiene también como protagonista a un ser deshabitado, a un ángel caído:

¡Nostalgia de los arcángeles!
Yo era...
Miradme.

Vestido como en el mundo,
ya no se me ven las alas.
Nadie sabe cómo fui.
No me conocen.

Por las calles, ¿quién se acuerda?
Zapatos son mis sandalias.
Mi túnica, pantalones
y chaqueta inglesa.
Dime quién soy.

Y, sin embargo, yo era...

Miradme.[1]

Un ángel desterrado en el mundo, sin alas, lejos de la geografía celestial de túnicas y sandalias. Los libros iniciales de Alberti permiten valorar una primera tesis: el mundo de su poesía, expresión clara de un exilio ideológico, se adapta bien al tema de la distancia. Es esto lo que hace que el exilio político real sea tan fértil para su producción posterior.

Los datos históricos son conocidos. María Teresa León y Rafael Alberti salen de España en marzo de 1939, durante los últimos días de la Guerra Civil, tras una peripecia peligrosa que los lleva en avión, gracias a la ayuda de Hidalgo de Cisneros, hasta Orán, luego en barco a Marsella y por fin en tren hasta París. Acogidos en casa de Pablo Neruda, encuentran trabajo, por influencia de Picasso, como locutores de Radio París-Mondiale. Inseguridad, viajes, dependencia de los amigos, he aquí el panorama de los desterrados españoles que tuvieron la suerte de no ser alojados en un campo de concentración francés.

Las presiones de la diplomacia franquista consiguen que Alberti pierda su trabajo. Por esta adversidad, y sobre todo por la previsible llegada de los nazis a París, decide viajar a América, para asentarse en Chile. Pero se quedan en Argentina, donde algunos estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, por indicación de Amado Alonso, habían formado un comité de ayuda. Rodolfo Aráoz Alfaro les cede una quinta en El Totoral (Córdoba), en la que Rafael y María Teresa viven retirados mientras se legalizan sus permisos de residencia. El editor Gonzalo Losada adelanta los derechos de autor de *Poesía (1924-1939)* y *Entre el clavel y la espada*, ofreciendo una generosa ayuda económica. Se instalan finalmente en Buenos Aires, donde el ma-

[1] *«El ángel desconocido». Cito por* Obras completas, *I, Aguilar, Madrid, 1988, p. 389.*



trimonio desarrolla una amplia actividad: conferencias, recitales, adaptaciones cinematográficas, radio, exposiciones de pintura, etc.

Alberti se dedica también a la edición, una labor muy destacable por la importancia que llegaron a tener la editorial Pleamar y la colección «Rama de oro», en las que se publicaron libros poéticos de Garcilaso, Góngora, Fray Luis, Bécquer, A. Machado, Juan Ramón, García Lorca, Cernuda, Hernández y una antología de *Eglogas y Fábulas castellanas*, firmada por el propio Alberti. También colabora con el Patronato Hispano Argentino de Cultura, para el que preparó una edición del *Romancero General de la Guerra Española.*[2] Esta labor editorial hay que valorarla dentro del esfuerzo que los intelectuales exiliados hicieron para mantener viva la cultura republicana, fundando revistas y dirigiendo colecciones.[3]

Ciñéndonos a su labor poética: Rafael Alberti escribió durante el exilio un libro en Francia, catorce en Argentina y tres en Roma. En París: *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.* A su época argentina corresponden: *Entre el clavel y la espada, Pleamar, A la pintura. Poema del color y de la línea, Signos del día, Coplas de Juan Panadero, Buenos Aires en tinta china, Poemas de Punta del Este, Retornos de lo vivo lejano, Ora marítima, Baladas y canciones del Paraná, Sonríe China, La primavera de los pueblos, Poemas escénicos y Abierto a todas horas.* Y a su época romana: *Roma, peligro para caminantes, Los ocho nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo y Canciones del Alto Valle del Aniene,* debiéndose tener en cuenta también los poemas políticos recogidos en la edición bilingüe *Disprezzo e Meraviglia.*[4]

La presencia del destierro en la poesía de Alberti fue inmediata. Nada más llegar a París escribe *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia,* libro que recoge perfectamente la turbación de los primeros días, la nostalgia de su país y las inseguras demandas de la nueva situación. El poeta acierta a expresar la vida confusa y la desorientación a través de un libro elaborado desde las interferencias. Se utilizan la rima y el verso libre en un conseguido desorden, hay confusión de idiomas y mucha mezcla de tonos, ya irónicos, ya nostálgicos, ya abiertamente combativos.[5] En el derrotado republicano español hay conciencia de diáspora:

Yo a Chile,
yo a la URSS,
yo a Colombia,
yo a México,
yo a México con J. Bergamín.
(OC, II, 38)

Pero el desmoronamiento de toda la realidad (pérdida de la guerra, pérdida del país, pérdida de las propiedades personales, inseguridad económica) supone al mismo tiempo una interrogación sobre el futuro y un esfuerzo de esperanza:

Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América.

[2] *El* Romancero *se publicó en 1944 con selección y prólogo de Alberti. Dos años antes el Patronato había publicado su libro* El poeta en la España *de 1931, seguido del* Romancero de Fermín Galán y los sublevados de Jaca, *Phac, Buenos Aires, 1942.*

[3] *Un estudio sistemático de toda esa labor puede verse en Aurora de Albornoz, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Domenech y Germán Gullón,* Cultura y Literatura *en* El exilio español de 1939, *VI, Taurus, Madrid, 1976.*

[4] *Las referencias bibliográficas exactas de estos libros y de las numerosas antologías publicadas, pueden encontrarse en* Obras Completas *I, pp. CLXV-CLXXVI. Entre los estudios globales sobre la poesía del exilio de Alberti, destacan: Catherine Bellver,* Rafael Alberti en sus horas de destierro, *Publicaciones del Colegio de España, Salamanca, 1984, y Concha Argente,* Rafael Alberti. Poesía del destierro, *Universidad de Granada, 1986.*

[5] *Marie Laffranque ha estudiado este libro en «Rafael Alberti, réfugié espagnol»,* Dr. Rafael Alberti, *Université de Toulouse, Le Mirail, 1984, pp. 243-260.*

Por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte.

(OC, II, 53)

Debido a su extensión y a la variedad de matices,la presencia del exilio en los versos de Rafael Alberti se puede estudiar por caminos diferentes. Vamos ahora a detenernos en tres aspectos destacables, que ofrecen, según creo, una visión general objetiva: 1) La manifiesta preocupación política por las condiciones de los desterrados y de la España franquista. 2) La utilización frecuente de algunos símbolos que condensan el mundo ideológico del exilio. 3) La creación de elementos compensadores, capaces de equilibrar estéticamente la tragedia de la realidad.

La preocupación por el destierro es planteada desde la inquietud política y literaria. ¿Qué condiciones de vida y muerte sufren los exiliados? ¿Qué comportamiento deben tener los artistas españoles en tal situación? Estos son, por ejemplo, los temas de «Coplas de Juan Panadero por los que mueren desterrados» y de «Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España peregrina»:

A vosotros, hermanos, lejos de España, lejos
de su siempre cercano corazón, los consejos
—perdonad— de un poeta que para sí querría
recibir los que a todos buenamente daría.

(OC, II, 390)

Alberti firma en este poema un nuevo compromiso de lucha por la libertad española, reafirmando su apuesta frente a la distancia y el olvido. El poeta ve en el tema del exilio una continuación de sus posiciones durante la República y la Guerra Civil. Por eso al criticar los comportamientos de la dictadura vuelve a sus puntos de ataque más repetidos durante la Guerra: razón democrática frente a barbarie e independencia popular de España frente a los intereses extranjeros. Si Franco había vendido la libertad española a los italianos y alemanes para ganar la contienda, ahora estaba haciendo lo mismo con los norteamericanos para mantener su dictadura. En *Signos del día* se recogen abundantes poemas que denuncian esta política: «A España vendida», «A Cádiz, base extranjera», «Del español al soldado yanki», «Rota oriental, Spain», «Sonsonete de la cocacola», etc. Una preocupación tratada también en «Juan Panadero orienta a los turistas» y «Juan Panadero contra los vendedores y compradores de España».

El destierro no significa solamente nostalgia de la España perdida; es fuego vivo, interés por la desgracia de un país abandonado a las represiones. Así lo señala en «Nocturno español»:

Porque, en verdad, allí nadie reposa,
nadie cierra la luz sin que despierte
viendo al alba otra cosa
que el calculado rostro de la muerte.

(OC, II, 383)



Nada más terminada la Segunda Guerra Mundial, la Alianza Democrática de Ayuda a los Españoles Refugiados en Francia publicó un poema de Alberti, «¡Pueblos libres! ¿Y España?», incluido después en *Signos del día*, poema escrito para recordar a las demoracias victoriosas la permanencia del franquismo en España. La inquietud por el estado político de su país es una de las constantes en la obra del poeta desterrado, una manera de reafirmar los vínculos con la tierra perdida. Desde los primeros versos de *Vida bilingüe* hasta los poemas reunidos en *Disprezzo e Meraviglia*, esperando ya en Roma el regreso definitivo, Alberti trata en su poesía política el tema del exilio con esta doble posibilidad: situación de los desterrados y situación de la España franquista. Una manera de mantener enlazados los caminos históricos de las dos Españas.

Pero un estudio de la presencia del exilio en la poesía de Alberti no puede limitarse a señalar las apariciones literales de este tema y las denuncias políticas. No basta con apuntar las formas que utiliza Alberti para escribir sobre el exilio, porque es necesario tener en cuenta los modos con que el exilio influye sobre Alberti. Es decir, Alberti sobre el exilio, pero también el exilio sobre Alberti.

En este sentido se puede constatar, como indicábamos más arriba, la aparición de algunos símbolos y de elementos consoladores en la poesía albertiana. El toro, el árbol arrancado y la imagen de la otra orilla son tres de los dispositivos simbólicos más utilizados. En «Toro en el mar», capítulo de *Entre el clavel y la espada*, Alberti elabora la identificación del mapa de España con una piel de toro:

A aquel país se lo venían diciendo
desde hace tanto tiempo.
Mírate y lo verás.
Tienes forma de toro,
de piel de toro abierto,
tendido sobre el mar.

(OC, II, 99)

Inmediatamente se identifica al pueblo español con la fiereza noble del toro. La fuerza mitológica de este animal nacionalizado, su destino de pelea, su nobleza y la derrota final en los ruedos encarnan perfectamente la historia del pueblo español, dejando siempre la posibilidad abierta para un retorno de lucha, para el resurgimiento de una cornada vengativa. «Cornearás aún y más que nunca», escribe Alberti en el último poema de «Toro en el mar», profecía que presenta luego hecha realidad en «El toro del pueblo vuelve»:

El toro del pueblo sube,
rebosa el toro de España.
Por las calles crece, hambriento,
se empina furioso, salta.

(OC, II, 419)

Esta identificación positiva del pueblo español con el toro hace que Alberti, pese a toda su conocida poesía taurina anterior, se vaya enemistando poco a poco con

la victoria final del torero. Ahora la fiesta nacional cambia de significado poético, porque es la lucha indómita contra la represión. De ahí que acabe escribiendo un poema escénico como «El matador», en el que se cruzan los papeles y el toro termina lidiando y matando al torero.

El árbol desarraigado se convierte en otra imagen plástica para la poesía de Albertil. En una primera lectura asume claramente la idea del desplazamiento, de la pérdida de lugar provocada por el destierro. Pero hay una segunda intención más grave para un poeta como Alberti, que se siente portavoz de la cultura y las tradiciones de su pueblo. El exilio significa la pérdida de contacto con esa tradición y una posible sequedad. ¿Cómo seguir cantando sin la ayuda del riego natural? Es la preocupación del soneto «Esta pobre raíz»:

Ya no sabes qué hacer, planta sin riego,
pobre raíz, que el agua no sustenta,
cada vez más al aire y más cruenta
la mano, cada vez, que te echa al fuego.
(OC, II, 799)

La imagen de la otra orilla permite una plasmación geográfica para la distancia del desterrado. Se produce un existir paralelo entre dos territorios que viven forzosamente en la lejanía. En una orilla la realidad y en la otra los símbolos de la memoria: la bahía de Cádiz, el colegio, la juventud artística madrileña, el heroísmo de la guerra, etc. «Sí, mar, lo sé; tú eres, para mí, la otra orilla», afirma el poeta en *Pleamar*. La otra orilla es el mundo perdido, el mundo que se debe recuperar y el territorio de la memoria que propicia elementos nostálgicos para los poemas. Buena parte de sus versos se convierten en una confusión de orillas, en las interferencias del pasado y el presente. La poesía es el barco que cruza de nuevo la mar, a veces con afán premeditado, a veces sin control, al hilo de una coincidencia espontánea. Como estudió Aurora de Albornoz,[6] ejemplo de regreso intencionado es el libro *Retornos de lo vivo lejano*; y ejemplo del segundo caso es *Baladas y canciones del Paraná*, otro de los poemarios importantes del exilio albertiano. La sorpresa de un recuerdo imprevisto desata el poema, como ocurre en la famosa «Canción 8»:

Hoy las nubes me trajeron,
volando el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y que grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!
(OC, II, 687)

El toro, como nobleza derrotada que debe resurgir, el árbol desarraigado, como desplazamiento y peligro de sequedad, y la otra orilla, recuerdo y esperanza de regreso, condensan simbolicamente el mundo poético de Alberti durante el exilio. Hay además una serie de elementos consoladores que enriquecen de forma muy llamativa su escritura. En una época de muerte, injusticia y separación, la poesía se llena de

[6] *«Por los caminos de Rafael Alberti»*, Hacia la realidad creada, *Península, Madrid, 1979, pp. 221-237.*



un vitalismo manifiesto y de un gusto arrebatador por la belleza. El poeta se siente equilibrado frente a la realidad hostil por una voluntaria reafirmación estética y amorosa de la vida.

El erotismo cobra entonces un protagonismo antes desconocido antes en su poesía. Basta recordar los «Sonetos corporales» de *Entre el clavel y la espada*, o el «Diálogo de Venus y Príapo», añadido posteriormente al mismo libro. El amor y los deseos eróticos aparecen como una trinchera frente a la muerte:

¿Dinamita a la luna también? Vamos.
Muerte a la muerte por la muerte: guerra.
En verdad, piensa el toro, el mundo es bello.

Encendidos están, amor, los ramos.
Abre la boca. (El mar. El monte.) Cierra
los ojos y desátate el cabello.

(OC, II, 69)

En estos mismos versos se puede comprobar que otro de los elementos consoladores es la naturaleza, exaltada como territorio de felicidad, de fuerza y movimiento, de voluntad paciente para sobrevivir. Lo natural es espacio de vida libre y de belleza. Llega incluso a vislumbrarse una voluntad natural unificada, casi pitagórica o panteísta, que protagoniza partes muy significativas de los poemas. Todo palpita vivo, transformándose, en atractiva y permanente metamorfosis. El poeta debe estar atento a los posibles cambios y anotarlos, para poder identificarse así con las fuerzas más positivas de la existencia. En «Metamorfosis del clavel», sin salirnos aún de *Entre el clavel y la espada*, la metamorfosis de la vida en movimiento centra el tono de los poemas:

Junto a la mar y un río y en mis primeros años,
quería ser caballo.

Las orillas de juncos eran de viento y yeguas.
Quería ser caballo.

(OC, II, 87)

En otro poema, sin embargo, el caballo quiere ser hombre y pide sábanas, Lola se hace ola de mar, un gallo se convierte en muchacho y es abrazado por una mujer, etc. La vida, el erotismo, el misterio de las transformaciones, todo esto unifica la voluntad de la naturaleza como territorio de supervivencia. Es el caso también de uno de los poemas más conocidos de Alberti, «Se equivocó la paloma», perteneciente a este mismo capítulo. Me parecen erróneas las interpretaciones que buscan una primera intención política, apuntando hacia el final injusto de la guerra; el mundo simbólico del poema se basa en este misterioso poder de unidad y transformación, en este territorio de vida donde se pueden abrazar el Norte y el Sur, las estrellas y el rocío, el calor y la nevada, el cielo y el mar. Y donde el tú femenino, destinatario del poema, puede intercambiar finalmente su papel con la paloma:

(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.)

(OC, II, 90)

Es, junto a la interferencia de la otra orilla, «el eterno espectáculo de las transformaciones», que Alberti seguirá agradeciendo años más tarde, en los poemas de *Abierto a todas horas.*

Pero el camino poético de compensación más importante hay que buscarlo en el interés de Alberti por delimitar algunos paraísos artificiales, o mejor, algunas arboledas perdidas, utilizando un vocabulario propio del poeta. Se trata de definir territorios de felicidad, bien delimitados y llenos de carácter positivo para su biografía y su obra.[7] Son arboledas perdidas muy concretas, cerradas, porque cada una de ellas asume el protagonismo de un libro: la pintura, la memoria y la bahía de Cádiz, que corresponden a *A la pintura. Poema del color y de la línea* (1948), *Retornos de lo vivo lejano* (1952) y *Ora marítima* (1953).

El carácter de reivindicación que la belleza tiene frente a la muerte y la injusticia queda reflejado en el adelanto de *A la pintura* que publicó la Imprenta López en 1945. Es significativo, por su tono hímnico, que el libro se subtitule aquí *Cantata de la línea y el color.* Pero sobre todo nos interesa la siguiente nota: «Se estaban imprimiendo los últimos pliegos de esta cantata cuando el cable difundió la noticia de la terminación de la guerra en el mundo. A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie dedicamos esta cantata. ¡Que triunfen de nuevo la poesía, la línea, el color, y que la sangre derramada no lo haya sido en vano!» (OC, II, 373).

A la pintura es un libro de celebración, un canto que funciona como elemento consolador. De ahí su tono hímnico, la exaltación humana de la estética y el uso continuo de la naturaleza para describir el paraíso de la pintura, los recuerdos del Museo del Prado y el estilo de cada uno de los pintores. Leonardo es la luz hecha ángel, Miguel Angel «el amado del rayo y la tormenta», Picasso un toro azul que se arranca del toril, y el trabajo de los pintores en general una ventana abierta hacia la vida:

¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta...

(OC, II, 275)

Retornos de lo vivo lejano es otro libro unitario, otro espacio delimitado donde el poeta se encierra con su memoria, buscando la otra orilla a través de la infancia, del amor y de los recuerdos literarios e históricos. Alberti vuelve a los días infantiles en la bahía gaditana, reconstruye el amor con María Teresa León y evoca algunos capítulos dispersos de su vida: sus perros, imágenes de España, los poetas preferidos, etc. Entre ellos es necesario resaltar la figura de García Lorca en «Retornos de un poeta asesinado». El amigo granadino, desde *Vida bilingüe* hasta los últimos libros,

[7] *Una explicación más detallada de estos poemas puede consultarse en mi introducción a las* Obras Completas *de Alberti, I, pp. XXXI-CXXXIII.*



está presente en toda la poesía de Alberti. Su muerte simboliza la pérdida y sirve de crítica ante el comportamiento agresivo de la barbarie.[8]

Rafael Alberti se suma en *Ora marítima* a la celebración del trimilenario de la fundación de Cádiz: «A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1100 a de J.C., al celebrar ahora su tercer milenario le ofrece desde lejos este poema un hijo fiel de su bahía» (OC, II, 646). La evocación personal y colectiva de la historia de Cádiz le permite elaborar otro libro de tema único y bien estructurado, otro espacio consolador. Entre estos paraísos artificiales hay que incluir también la «Invitación a un viaje sonoro», recogida en *Pleamar*. Es una cantata para verso y laúd, en la que se perfila un recorrido temporal y geográfico a través de los distintos géneros musicales. Las coincidencias técnicas con *A la pintura* son evidentes, porque el verso se adapta con mucha agilidad a los temas que se van cantando.

Respecto a la poética del exilio es necesario hacer todavía una última consideración. El destierro de Rafael Alberti fue excesivamente largo: treinta y ocho años vividos día a día, entre marzo de 1939 y abril de 1977. La llegada resultó difícil, con las heridas demasiado abiertas y un futuro agobiante en todos sus aspectos. En «Como leales vasallos», un capítulo de *Entre el clavel y la espada* que tiene como telón de fondo el *Cantar de Mío Cid*, el poeta llega a escribir:

Duras, las tierras ajenas.
Ellas agrandan los muertos,
ellas.

Triste, es más triste llegar
que lo que se deja.
Ellas agrandan el llanto,
ellas.

(OC, II, 138)

Pero con el paso del tiempo el poeta y su poesía acaban integrándose en la tierra nueva, haciéndola suya. De una parte se agradece la suavidad del paisaje que va haciéndose familiar, que pierde su dureza, campo abonado por los años para las raíces antiguamente desgajadas; de otra parte se intuye una nueva tensión, un peligro de añadida melancolía.

Barrancas del Paraná:
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar la mar.

(OC, II, 702)

Después de tantos años, el regreso significará cambiar una nostalgia por otra. Y en efecto, cuando en 1963 deja Buenos Aires por Roma, Alberti escribe un soneto a la ciudad nueva, pero saludándola con gravedad de nostalgia, apesadumbrado por la vida americana que le pesa en sus espaldas:

[8] *La presencia de García Lorca en la obra de Alberti queda clara en su antología* Federico García Lorca: poeta y amigo, *Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1984. García Lorca es otra de las constantes en la poesía albertiana del destierro.*

Dejé por ti mis bosques, mi perdida
arboleda, mis perros desvelados,
mis capitales años desterrados
hasta casi el invierno de la vida.

Dejé un temblor, dejé una sacudida,
un resplandor de fuegos no apagados,
dejé mi sombra en los desesperados
ojos sangrantes de la despedida.

(OC, II, 17)

Y en su estancia romana se producirá el mismo proceso de paulatina integración, no ya con la naturaleza, como fue norma en América, sino con la ciudad popular, la ciudad viva de la calle Garibaldi y el barrio del Trastevere. El poeta recoge estas palabras de Vittorio Bodini para presentar su libro «la comprobación de una humanidad simple, hormigueante y nerviosa, callejones sucios, muros corroídos, sórdidos vestigios y señales de una existencia en lucha por la supervivencia. La Roma, en fin, antioficial y antimonumental, la más antigoethiana que pueda imaginarse». A lo que Alberti añade: «Todo esto sí, pero también la angustia incesante de un poeta lejano de su patria, que afronta su vida en medio de un pueblo sencillo y sorprendente» (OC, III, 11).

España, angustia íntima en los años de Buenos Aires y Roma. Pero el regreso será un cambio de nostalgia, significará recordar desde España la vida argentina e italiana. No estará bien en ningún lado, siempre deseará la otra orilla, porque el poeta vive arrancándose como un toro, con las raíces al aire igual que un árbol desgajado.

Y con esto volvemos al principio. La vida y la obra de Rafael Alberti se convierten en representación de la mejor poesía contemporánea, porque el poeta vive ideológicamente como un ser desterrado, como un extranjero, según diría Baudelaire, dispuesto a vivir sin patria, en permanente insatisfacción con la realidad, aspirando a cambiarla, a embellecerla, a llenarla de transformaciones. Un ser que paga con distancia su apuesta por la libertad.

Rafael Alberti encarna perfectamente esta configuración ideológica del poeta. Por eso los estilos literarios de sus libros se suceden en la inquietud de una insaciable búsqueda. Y por eso el destierro político real se convierte en sus manos en un tema de mucha fertilidad poética.

Luis García Montero



Argentina en la poesía de Alberti

«Me encuentro a la entrada del restaurante del Hotel Drim con Mateja Matevski (el gran poeta macedonio y encargado de las relaciones culturales de la república con el extranjero) y el esperado Rafael Alberti (bajo, canoso, con una melena de antiguo vate y marinero, como las de antes). Matevski me ubica a su derecha y frente a Alberti, quien come bien, toma bien, dice que se cuida mucho, pero en realidad no se cuida de nada. Es conversador, aunque a ratos baja los ojos y se escapa. Matevski nos cuenta la historia del alfabeto cirílico y la de los monjes hermanos, Cirilo y Metodio, la de sus supuestas herejías, el camino en busca de la comprensión del Papa, el éxito y la muerte de Cirilo. Y luego, prácticamente, el nacimiento de la literatura macedonia (y, en realidad, eslava) con Clemente de Ohrid, aquí mismo, donde nosotros estamos pisando ahora. Algo así como el nacimiento a uno de los más originales nacimientos de la escritura misma».

«Alberti interrumpe con algunos "formidables" y "magníficos", aunque se me ocurre que no está del todo entregado a la apasionante historia. ¿Qué le pasa? Es como si de pronto, frente a mí y en este sitio tan exótico para los dos, Alberti reencontrara algo de sus 24 años pasados en la Argentina y, junto con las ganas de hablar un poco en español, afluyeran su ansiedad y su chorrera de recuerdos».

«A Matevski lo buscan todos, y lo interrumpen a cada rato. Por ahí alguien se lo lleva. "No se van a aburrir", nos dice antes de dejarnos, con una sonrisa. Cuando nos quedamos mano a mano, el primero de quien se lanza a hablarme Alberti es de Oliverio Girondo. Con un especial cariño. Luego, de Norah Lange, de Arlt ("a quien no llegué a conocer"), de Gerchunoff, y después de larga lista, de "un gran recuerdo" (oh extrañas relaciones de los sitios y los nombres), el de nuestro Macedonio Fernández».

Sabía muy bien que no era de mis textos de lo que más avidez tenían los lectores, sino a lo sumo de mi testimonio sobre Rafael Alberti. Pero no pude resistir a la tentación de comenzar por ciertas anotaciones que hiciera, muy lejos de aquí y también de la Argentina, cuando tuve la fortuna de conocer a Rafael. Fue en Struga, al sur

de Macedonia, que a su vez está bien al sur de Yugoslavia (que, como todos saben, es el pueblo de los eslavos del sur). Y, sin embargo, con estar tan al sur, no era aún Tierra del Fuego...

La transcripción es textual, para no atentar contra su sinceridad. Está fechada el 23 de agosto de 1978. Ese año Rafael Alberti recibía la Guirnalda de Oro del Festival «Les soirées poétiques de Struga», como en su momento la recibieran Eugenio Montale, Leopold Senghor, Pablo Neruda, Eugene Gullevi, y otros poetas de esta talla. Mi anotación, no sé por qué motivos, termina en esa mención doblemente simbólica de Macedonio Fernández. De algún modo, trataré de continuarla ahora.

Para hacerlo, tendría que decir con los versos de una de las «canciones» que siguen a las *Baladas y canciones del Paraná:* «¿Cuándo la tierra en que no estoy/ me hará sentirme en otra tierra?». Parecía, en efecto, que en aquel momento Rafael Alberti estaba una vez más extrañando algo, quizá de nuevo y paradójicamente «la otra orilla», a la que tanto había fundado en su poesía desde la llegada a la Argentina. Ese tema (acaso para confirmar el hecho de que más que formar y habitar el lenguaje, es él quien nos habita) había terminado por poblarlo. De aquel lado del mar había nacido «el otro mar». Pero ¿y aquél?

No quiero tontamente reivindicar espacios geográficos para la escritura. Aparte de que creo poco en los nacionalismos, y mucho menos en los poéticos, no voy a poner en duda la veta original y originalmente profundizada de su raigambre gaditana, andaluza. Quiero simplemente suponer que en Argentina no sólo encontró Rafael Alberti el calor de la amistad para su auxilio, la solidaridad y la simpatía que desde la guerra civil cundieron en las más vastas capas populares para con el antifranquismo, y aún, el enriquecido movimiento editorial, la sedienta y polifacética actividad cultural y literaria, sino también algo más íntimo, eso que supo él tomar con su palabra y forjar en un mismo acto con sus versos: mundos temáticos, núcleos de sentido, casas que construyera desde entonces y que seguramente no ha dejado de ocupar.

Creo, con relación a ello, que pueden detectarse en ese momento de su poesía numerosos tópicos en los que la presencia de un nuevo ámbito, una naturaleza nueva, otra historia y hasta hombres distintos, son evidentes: las estaciones, los climas, el río, el viento, las barrancas, las inundaciones, el horizonte inmenso, los caballos tan presentes, la soledad del hombre, su trabajo, la explotación, la abulia. A esos elementos pertenecen numerosos poemas entre los que, no sólo por el título, me parece el más ilustrativo aquel de *Hemisferio austral:* «...miremos de la mano.../ pampas, mares y gentes nunca vistos,/ el girar de las horas trastocadas». /.../ «Nuevo, incógnito horario./ Trueque de meses, cambio de estaciones». Y luego: «Es el descenso del verano... El vino,/ mientras allí se muere en primavera,/ condoliendo a la flor el cuerpo exánime/ sobre la tierra natural tirado,/ revienta aquí, sangriento en los toneles,/ y al par que ya perdida se sonroja/ la vid, se bebe el mosto de hoja en hoja,/ armando el sol más pronto sus bajeles». (p. 517)*.



A esta nueva situación del poeta pertenecen sin duda temas como el de «por encima del mar», el del «campo-mar», y el ya mencionado de «la otra orilla».

El primero («Te oigo mugir en medio de la noche/ por encima del mar, también bramando» —p. 479—) es, desde los poemas iniciales del largo exilio americano, el más insistente. Ya de manera directa (el poema «Por encima del mar», dedicado a Amparo Gastón y Gabriel Celaya —p. 719—, alguna copla de Juan Panadero: «¿Qué por encima del mar/ viene de allí que no sea/ tan sólo para llorar?» —p. 919—, el primer título del libro *Ora Marítima:* «Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico», etcétera), ya modulado metonímicamente («Los pinos de la barranca/ son los del Mediterráneo./ Un viejo gaucho en el viento,/ Sagitario./ Abeja del Paraná,/ vuela y vámonos.» —P. 969— o en «Balada del posible regreso»: «Barrancas del Paraná/ conmigo os iréis el día/ que vuelva a pasar la mar» —p. 987—).

El del «campo mar», la pampa como océano, la inmensidad de la llanura, está presente ya en *Pleamar,* en el primer poema de la serie «Aitana»: «Yo os la suplico, mares, de faenas tranquilas,/ sereno mar propicio a las llanas labores,/ por donde sin acoso los náuticos arados/ surquen favorecidos en los bueyes del viento» —p. 510—, así como, más adelante: «Si este campo verde fuera/ de pronto el mar, estaría/ todo él en movimiento».

En cuanto al tema de «la otra orilla», el mito del otro lado, del otro lugar, de la tierra otra, está contenido todo en él: «Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla» (p. 524), en el nostálgico regreso imaginado: «Llego a costas que me llaman./ Me aposento en litorales/ que me conocen de antiguo./ Me voy./ No me detengáis.» (p. 978), o en el más agresivo de Juan Panadero: «Soy alegre. En mi cantar,/ se oye el canto de los gallos/ del otro lado del mar».

Claro que, por ser todos éstos índices expresos, manifestaciones más o menos definidas, quizá no se presten más que al descubrimiento y a la constatación. Hay, sin embargo, dos o tres cuestionamientos que tiene que ver con la situación del desterrado, pero que también la transcienden. Me interesaría, para terminar, detenerme en ellos porque justamente por esas cualidades de semejanza y trascendencia me parecen ser los momentos en que el hablante lírico hace coincidir una situación poética particular con las grandes interrogaciones de esta práctica artística: la preocupación por la posesión del lenguaje y por su pérdida, la reflexión sobre una poesía que desfallece porque ha perdido contacto con sus centros generadores.

Puesto que el escribir es una pulsión cuyo origen y cuyo fin no están aún muy claros, la afasia suele muchas veces convertirse en una inquietud permanente de todo escritor responsable con su oficio y con el público para el que escribe. Es cierto que voces como las de Alberti vienen sobredeterminadas por una suerte de misión histórica. El «poeta en la calle», una función precozmente asumida y cumplida sin descanso, debe esquivar su individualidad a ciertas conjeturas extemporáneas. Pero no logrará evitarlas. Entonces las asumirá tematizándolas en el particular estado por el que atraviesa: «Otra vez en el balcón/ del verano./ A cantarme nuevamente/ cómo se va otro

verano». (p. 988). O en la canción siguiente: «A quién echarle la culpa/ yo/ de tener que repetirme...» (p. 988). Motivo éste de la repetición que se dirigirá burlonamente hacia sí mismo en la canción 17: «Cantas raro,/ pajarraco./ Repites letras y letras,/ y nadie atiende a tu canto./ Y si lo atiende... Qué risa,/ pajarraco!» (p. 955). Es el fantasma de una muerte anterior y más grave que la muerte: el del silencio, la caída en el abismo de la no productividad, el sitio infinito de la pérdida: «si ya como lenguaje te quedara/ tu propia resonancia repetida..." (p. 540).

Con este temor, y con la atribución del peligro al hecho de estar cortado de la propia tierra, es decir «con las raíces rotas» («Aunque mi canto quisiera/ ser del mundo,/ tiene al aire las raíces,/ y le falta el alimento/ de la tierra conocida» [p. 1033]), o de ser, como lo escribía en un poema justamente titulado «Esta pobre raíz», «...planta sin riego,/ pobre raíz que el agua no sustenta...» (p. 775), quiero decir: con esta poetización de su particular situación de exiliado, Alberti traza un puente de retorno. No sólo, como podríamos ligeramemte imaginarlo, hacia una tierra amada, sino hacia esa otra tierra que para el poeta todo lo contiene, su «invariable poesía». Lo escribirá él mismo, en ese poema del libro *Retornos de lo vivo lejano:* «¡mi solo mar, al fin, que siempre vuelve!»

Aparte de las inevitables adhesiones geográficas, naturales, personales, nominales, no sé qué de más interior y de más constructivo en la producción poética misma dejó a Alberti el casi cuarto de siglo vivido en Argentina. El exilio español nos enriqueció en incontables campos, entre los que el editorial y el literario ocuparon un privilegiado lugar. Qué pudo la Argentina dar a cambio, no lo sé. Hoy que España reconstruye su comunidad, y que somos nosotros en cambio quienes la perdemos, la desagregamos ciegamente, y saltamos entre horrores y errores con admirable inconsciencia, quiero creer que algo inmaterial y no obstante transmisible tuvieron nuestra tierra y nuestros hombres como para alentar durablemente esa energía literaria, ese rayo que, como quería otro indoblegable español, afortunadamente no cesó*.

* *Todas las citas corresponden a: Rafael Alberti,* Poesías completas, *Buenos Aires, Ed. Losada, 1981. 1.191 páginas.*

Gerardo Mario Goloboff





La pintura y la estética en Alberti

En 1960 un crítico e historiador del arte que ha sido rápidamente olvidado, Juan Antonio Gaya Nuño, escribía sobre *Un conflicto: literatura y arte* (Cuadernos Taurus, n.° 32), tratando de ilustrar lo que le parecía ser una grave disfunción en la cultura contemporánea española, el divorcio entre los creadores de uno y otro campo, la escasa cultura visual de los literatos y literaria de los artistas, un vivir de espaldas que juzgaba tanto más penoso a la luz del ejemplo que podían ofrecer fuera de nuestro país las relaciones entre la lírica de Guillaume Apollinaire, Paul Eluard y Jean Cocteau y la obra de Picasso, o el respaldo prestado por John Ruskin al movimiento prerrafaelita. Ilustra la divergencia en el caso español como sigue: «Se ha dado muchísimas veces el caso de que, antes de llegar a la nombradía y al éxito, actuasen de consuno en una etapa juvenil que luego unos y otros consideran de irresponsabilidad, que colaborasen en la misma revistilla, incluso que fueran inseparables. Posteriormente, cada uno marcha por seguras rutas propias, alcanza justa fama, y el espectador se sorprende de que, alguna vez, Pablo Picasso y Pío Baroja hayan podido tener intenciones y metas comunes, difiriendo hasta llegar a ser cada uno antípoda de su viejo compañero».

Esta última paradoja podría, no obstante, explicarse históricamente, pero he creído conveniente traer a colación este testimonio por parecerme elocuente de lo que ha sido la persistente realidad académica e ideológica de las dos historiografías paralelas, del olvido o desprecio hacia las relaciones existentes entre ambos espacios de la creación, y la carencia de un ámbito propio para el estudio de éstas. Aunque Gaya piensa que esa unión que existiera en el romanticismo español quedó abolida en la tradición contemporánea posterior, su juicio es el reflejo de una situación crítica anterior a la definitiva recuperación de la generación del 27 y la cultura democrática de preguerra que tendrá lugar a partir de los años setenta.

En este sentido la obra y el pensamiento de Rafael Alberti, y su generación, constituyen un rotundo ejemplo en contrario, proporcionándolo de la extraordinaria continuidad y los intercambios entre ambas experiencias, sobre modelos derivados no sólo del espacio cultural poscubista antes aludido, aunque sí principalmente, sino también de otros episodios de carácter ilustrado como el representado por el círculo de Bloomsbury (Roger Fry, Virginia Woolf, Litton Strachey...), o las corrientes estéticas y críticas centroeuropeas. A lo largo de distintas etapas en los años veinte y treinta personalidades de varia significación como José Moreno Villa, Manuel Abril, Federico García Lorca, Corpus Barga o Max Aub, y en posición central Alberti, van a desarrollar un pensamiento crítico en torno a lás artes figurativas, sin precedentes por su rigor y modernidad, y de difíciles consecuencias en razón de la dramática historia que siguió.

Las obras de todos ellos son parte esencial de lo que serían nuestras «fuentes del arte del siglo XX», parafraseando a Cassou, a la vez que fuente indispensable para el estudio de nuestra estética contemporánea. En la *Arboleda* se puede asistir al final de la experiencia ultraísta, a la inflexión neocubista del movimiento renovador en los años veinte, a la exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos, a los inicios del surrealismo, a la formación de la escuela española de París o al nacimiento de la de Vallecas.

Esta es la faceta del poeta que desearía destacar y analizar como contribución desde el lado de la historiografía del arte a la valoración de su significación cultural dentro de la contemporaneidad, su contribución a la crítica y el pensamiento estético en lo que se podría considerar un prodigioso ejemplo de percepción y un modelo de apreciación artística completo y apasionado. Considero que los versos que siguen constituyen en tal sentido un espléndido punto de partida, al ofrecernos la más acabada definición de la crítica moderna del arte, hasta el punto de que podrían titularse excelentemente *Paul Eluard o la crítica*:

Nos diste a ver como quien nos da agua
tú que hiciste visibles los vocablos y las cosas
que podían solamente existir por tus ojos,
pintando, revelando,
tangible aparición,
a veces como un ala que acuarelase un sueño
o un golpe de retina que alumbrara una cueva.
Así,
mirando,
perforando en la luz o ya en lo oscuro,
visualizaste un mundo con palabras pintadas
que de tus ojos fértiles volaban a instalarse
para siempre en el aire
...y fue la tierra azul como una naranja.

(R. Alberti, Roma, 1972)

Una descripción de las tareas del crítico que tiene un doble valor, concreto, de un lado, en cuanto reflejo y ponderación de una labor intelectualmente meritoria, casi



excepcional dentro de la apreciación y la estética contemporáneas, la del digno heredero de Baudelaire que fuera Eluard; y general, de otro, por lo que tiene de expresión de una filosofía de la cultura, que aúna elementos de tradición iluminista y romántica para declarar la naturaleza artística de la crítica, la continuidad moral y epistemológica entre el creador y el crítico, el carácter iluminador de los metalenguajes.

Esta definición de la crítica del arte es la de quien, sin duda, contribuyera de manera extraordinaria a la formación de la pintura contemporánea en España, de forma muy especial con un influyente artículo publicado en la revista *Alfar,* en La Coruña, en 1924, titulado *Paisajes de Vázquez Díaz.* Dentro de la línea de la publicación que había reproducido en sus páginas numerosas obras del pintor, realizadas desde 1911 a 1920, respondiendo a una estética que le había convertido en líder del «arte nuevo español» gracias a la evolución del gusto y el pensamiento implicada por el «retorno al orden» y el «nuevo clasicismo». En esta pieza debe destacarse, junto al concreto análisis del artista y su obra el concepto albertiano de la pintura moderna, de su lenguaje y funciones:

> Naturalidad en el sentido de ausencia de torturas de pensmiento; sencillez, en el sentido de ahorro de estorbos inútiles, son la base de su arte; espontaneidad y depuración sólo conseguidas tras un largo trabajo selectivo que, a veces, le hace llegar a la linde de lo esquemático, aunque este esquema esté tan lleno de significación que por eso necesite mayor abundancia de ropaje.
> El «tema» en un pintor es algo como la razón «estrictamente pictórica», de orden espiritual o plástico, que le impulsa a disponer ciertos objetos de cierta manera, a considerarlos desde un punto de vista espacial y, en consecuencia, trasladarlos al lienzo... el «tema» en Vázquez Díaz es la recreación recíproca de unos planos iluminados bajo el acicate de la luz. Esto que, en cierta parte, le asimila entre los sucesores del cubismo guarda, sin embargo, una reliquia impresionista de que el cubismo carecía, esto es, la reacción lumínica, por causa de la inmersión de los objetos en un ambiente luminoso.

En el texto se hallan todas las claves de una crítica de determinaciones poscubistas, a la vez que el eco de una de las más hermosas y precisas afirmaciones de la autonomía artística, la de Maurice Denis, que desde su original formulación simbolista alienta en toda la vanguardia Vázquez Díaz es elegido como emblema del «nuevo clasicismo»:

> Hoy, en las nubes de Daniel Vázquez Díaz, como en los ángeles de Poussin, pueden, si quieren, aterrizar los aeroplanos; son nubes de granito.

Aquí hallan su plenitud teórica unas categorías y un juicio que veremos más tarde en el poema *A la pintura* aflorar rotundos en espléndida expresión poética. Concluirá declarando la ejemplaridad y los valores culturales de la nueva estética como sigue:

> Para muchos, la nueva forma constructiva es el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte. Por ella, entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos; en ella los jóvenes de hoy encontrarán el aliento y la semilla necesarios para el ahora y el mañana.

Ello prueba, finalmente, el proceso que en los veinte se ha producido en la persona y el pensamiento albertianos, el modo en que el ingenuo malditismo del aprendiz de

pintor ha dado paso a una auténtica filosofía de la cultura, que comparte sus fundamentos cognoscitivos y teóricos con la reflexión estética más capaz de su tiempo. La crítica de *Alfar* anticipa actitudes que se generalizan a raíz de la Exposición de los Artistas Ibéricos de 1925, cuya significación con respecto a la nueva cultura figurativa y sus valores se desprende de la hecha por Moreno Villa en la *Revista de Occidente* al acontecimiento, que es el correlato de la generación del 27 en las artes plásticas.

Al hablar de coincidencias y especificidad entre la escultura de Ferrant y la del Renacimiento precisa el crítico que «cada vuelta al clasicismo se verifica con el enriquecimiento o incorporación de lo conquistado en el intermedio». Así lo nuevo sería la evolución *pro forma* que se inicia con Cézanne y el cubismo. «En el fondo —escribe— lo que hay es el abandono de la mancha por lo definido, y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío», siendo su consecuencia la forma arquitectónica.

De esta manera caracterizará a los jóvenes expositores y a su obra: a Barradas bajo el epígrafe «un albañil», recordando la afirmación del artista, «nuestro oficio es de albañilería».

> Y si con este vocablo —dice Moreno Villa— se acerca uno a sus obras, ve, en efecto, que tienen el despiezo y la calidad de los muros. Hay allí masas de colores sordos, aladrillados, compactos, de materia realmente plástica, que sirven de elementos constructivos no sólo por la forma que los define, sino por su densidad misma.

Francisco Bores es presentado como «un desdeñoso», aludiéndose su desdén por el asunto, junto a otros posibles puntos de vista, como la ironía, la austeridad de la paleta, la sensibilidad para los ritmos y las penetraciones de las formas. Salvador Dalí figura como «un geómetra» en su crítica, siendo Cadaqués un centro cubista, ya que en él pintaron Picasso y Derain, «por ley de los tiempos y de la geografía Dalí es un sostenedor de la tendencia arquitectónica constructiva y formal en pintura».

Sobre las protestas que el artista levanta escribe: «Y todo por los objetos que utiliza para sus construcciones plásticas... entre la figura humana y un sifón no hay diferencias esenciales para un pintor como Dalí», aunque el público pueda no entender que ambas son formas, «como una columna o un capitel; y que la vida —factor diferencial—, como no es objeto plástico, no es admitida en la serena arquitectura del lienzo».

Esta actitud poscubista es también la del Ortega y Gasset que escribe en «El punto de vista en las artes» *(Revista de Occidente,* 1924), que frente a los volúmenes de Giotto, que son los de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible, «Cézanne, por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas por volúmenes reales de pura invención, que *sólo tienen con aquéllos un nexo metafórico.* Desde él, la pintura sólo pinta ideas, las cuales, ciertamente son también objetos, pero objetos ideales, inmanentes al sujeto, o intrasubjetivos». Así se explica que Picasso reduzca el signo pictórico para servir de «cifra simbólica a las ideas».

Supone ello un rotundo cambio de actitud frente al historicismo y al posromanticismo heredados de la sociedad de la Restauración, por una parte, tanto como frente al costumbrismo o a ciertas formas del realismo burgués defendidas por los regenera-



cionistas. La forma constituye la seguridad en la autonomía artística y a la vez un elemento liberador.

Manuel Abril en su «Itinerario del nuevo arte plástico» *(Revista de Occidente,* 1926) nos proporciona el manifiesto del formalismo en nueve puntos, explicando en el

8.° Cómo, en resumen, la forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzcan en cualquier espíritu apto; y

9.° Cómo, de hecho, el artista hace arte siempre que se atiene a estos principios, pues incluso en aquellos casos en que se atiene al parecer, a la realidad experimental, externa, del mundo, no hace tal, sino que reforma la realidad, y reformar quiere decir «dar nueva forma», sustituir la forma real por otra forma que en el caso del arte, depende sólo de la idea, de la iniciativa creadora del artista.

La «reforma de la realidad« será siempre definida a partir del cubismo, que se erige en la gran secuencia de la cultura moderna, el mejor antídoto contra la cultura reaccionaria o nostálgica y el sentimentalismo. Este es el sentido que tiene la experiencia poscubista en Rafael Alberti. De ella derivan los criterios con los que aceptará o rechazará a los artistas de su tiempo. En esta estética se configurarán definitivamente los valores perceptivos y culturales de su apreciación artística, muy cerca de otro de los grandes modelos de la generación, Juan Gris, cuyas conferencias en la Sorbona sobre el cubismo fueron publicadas en *Alfar,* que asimismo contribuyó con Picasso al número homenaje a Góngora de *Litoral,* y al que Gerardo Diego dedicó un artículo en *Revista de Occidente,* titulado «Devoción y meditación de Juan Gris» (1927).

De hecho Gris parece concentrar las claves de la filosofía cultural de la generación en las formulaciones que siguen:

Eso es, precisamente, lo que hace el cubismo: emplea la representación como alusión; la alusión como metáfora; la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y la emoción en el sentido que al artista le conviene, y, fuera de esto, construye la arquitectura de su cuadro en plena libertad.

Más arriba se aludía al modo en que los valores de esta crítica neocubista integraban una filosofía de la cultura, que yo adelantaba, tal vez de manera arriesgada, era la de Rafael Alberti, y que dentro del proyecto ideológico y cognoscitivo de la generación del 27, y sus continuadores en la cultura democrática de preguerra, se significaba como un esfuerzo intelectual que concertaba la aventura estética con los ideales de pedagogía social, participando de la naturaleza febril de los manifiestos tanto como de un ávido interés por las ciencias sociales, la historiografía formalista del arte, la estilística, o los análisis pioneros de la psicología o la sociología artísticas. Alberti, que ha sido su frecuentador en su calidad de joven artista maldito, pertenece a la generación de los descubridores del Museo del Prado desde una nueva perspectiva crítica, la del traductor de Wölflin, Moreno Villa, que publica análisis formalistas de gran calidad sobre sus colecciones, a las que se organizan visitas, la del malogrado crítico Sánchez Rivero, la que a partir del trabajo de Alpatoff sobre *Las Meninas* cancelará las tesis románticas y extranjeras sobre la escuela española de pintura,las

de su exclusivo carácter naturalista, su mimetismo, en favor de su específica artisticidad, de la redefinición de sus valores formales, simbólicos y culturales.

Este es desde el punto de vista social el espíritu de las Misiones Pedagógicas y el de la Ley de Patrimonio de la República, éstas las razones que llenan de contenido ese compromiso entre cultura y progreso, como lo califica Luis García Montero que domina los esfuerzos políticos en defensa del patrimonio, y muy especialmente de los fondos del Museo del Prado durante la guerra civil. El Museo en adelante va a ser símbolo de muchas realidades importantes, la juventud, un modelo de cultura civil bárbaramente abolido, el patrimonio del pueblo en peligro, y con esta importancia emerge y domina la gran elegía que es el poema *A la pintura,* a la vez que un esperanzado inicio del retorno. Los poemas obedecen en su contenido a las categorías críticas que hemos señalado como propias del momento neocubista.

Puesto que el mismo poeta lo ha elegido para figurar en su discurso de ingreso como académico de las Bellas Artes, qué mejor antólogo podríamos encontrar ni qué expresión más acabada de aquella tradición crítica que el poema a Zurbarán:

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
Lejos de aquí ese aliento que destruye.
Una luz en los huesos determina
y con la sombra cómplice construye.
Pensativa sustancia la pintura
paraliza de luz la arquitectura.

... La nube es un soporte, es una baja
plataforma celeste suspendida
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje.

El verso participa de la consistencia de la imagen-concepto que expresa, respondiendo la vigencia de los modelos de conocimiento y cultura de la vanguardia de preguerra más a una real vitalidad histórica que a cualquier suerte de nostalgia. Su juicio anticipa y comparte los de los mejores historiadores del zurbaranismo, un Guinard o E. Du Gué Trapier.

Otro de los grandes modelos de lenguaje será el cine, el arte «mudo». En él coincide también la obsesión metropolitana de la vanguardia, él enseñará a ver la nueva realidad urbana, a transformarla e interpretarla. Todo un género crítico nacerá de este fervor, con contribuciones como la de Alfonso Reyes, *La escultura de lo fluido* (1932), de Antonio Espina, *Reflexiones sobre cinematografía* (1927), de Luis Buñuel, *Una noche en el «Studio des Ursulines»* (1927), de Dalí, *Film-arte film-antiartístico* (1927), o de Giménez Caballero, *El escándalo de L'Age d'Or en París (Palabras con Salvador Dalí).* Sus rasgos esenciales reproducen la problemática de la vanguardia. Pero el interés no se reduce a la cinematografía experimental en exclusiva, también interesa la «fábrica de sueños» en los escritos de Torres Bodet y Gómez de la Serna sobre Cinelandia.



De la influencia que el modelo cinematográfico ejercerá en la narrativa proporciona un inmejorable ejemplo *La hora muerta* de Francisco Ayala, como en poesía *La poética de los tontos* de Alberti o *El paseo de Buster Keaton* de Lorca, publicado en el número 2 de la revista *Gallo.* Algunos de los poemas albertianos son «Cita triste con Charlot»; «Harold Lloyd estudiante«; «Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca»; «En el día de su muerte a mano armada»; «Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña»; «Telegramas de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd»; «Noticiario de un colegial melancólico (Buster Keaton)»; «A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna (aclaración al telegrama)»; «Nuevas aclaraciones»; «Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin gana 75 ó 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano»...Una relación donde están en juego discurso fílmico y surrealismo, y con ellos la quiebra del emocionalismo burgués.

Cuanto antecede basta para probar cómo la obra y el pensamiento estético de Rafael Alberti anteriores a la Guerra Civil contienen y señalan las principales líneas de la poética figurativa y el gusto contemporáneo. Su ejemplo, y el del conjunto de la Generación del 27, definirán un modelo artístico y cultural válido tanto para la vanguardia democrática de preguerra como para el arte moderno de posguerra, y ello a pesar del extrañamiento histórico de quienes debieron sufrir su desfavorable posición histórica entre la cultura beata y pasadista de la Restauración y la cultura pequeño burguesa y autoritaria de posguerra.

Dos serán los términos de aquella poética, el cubismo y el surrealismo, y ninguno como veíamos escapa a la atención de Alberti: el *cubismo*, objeto de una amplia reflexión compartida, y dotado del aura y eficacia culturales que quedan señaladas dentro del programa renovador de las artes sería el principal paradigma artístico de los andaluces de la Escuela de París, cuya presencia es constante en la poesía y la crítica albertianas; Manuel Angeles Ortiz, Ismael de la Serna, Joaquín Peinado, Ginés Parra, entenderán la pintura y la estética contemporáneas a partir del espíritu del «nuevo clasicismo» ya analizado. Así al menos se desprende de la declaración de Peinado: «El cubismo, con su técnica, fue la gran lección para todos nosotros. Aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos»

Ahora bien, el cubismo de los andaluces de París tiene caracteres propios que van desde la fidelidad cezanniana en Peinado, la flexibilidad técnica y la seguridad moral en De la Serna, la lealtad a sus raíces culturales en Angeles Ortiz, a la subversión del papel del color y del dibujo de Ginés Parra. En todos ellos constituyen nota común los intercambios con el surrealismo y las tensiones expresivas.

Los rasgos formales y la diversidad poética de todos ellos fueron admirablemente definidos en distintas aproximaciones por el poeta, que estaba y compartía sus orígenes.

Así Manuel Angeles Ortiz es:

Raíz que canta y se enarbola en pura
flor y arquitectura
y arde resuelta en una pura
sangre nostálgica española.

Joaquín Peinado:

Es de Ronda y se llama
Joaquín Peinado.
Tan fina y seriamente
¿quién ha pintado?
¡Qué alto y severo,
si este pintor hubiera sido torero!
En gris y azules sordos
desceñiría
su capa donde canta
la geometría,
y en ella, a solas,
jarras, vasos, botellas
y cacerolas.

Ginés Parra:

Tierno pincel austero,
asceta
en el paisaje minero.
Pelado.
Planeta blindado.
Plancha de acero.

Son los nuevos poemas *A la pintura.*

En cuanto al surrealismo andaluz ofrece un carácter bipolar, uno de raíz vital y otro cultural decididamente urbano. El primero como expresión propia de un determinismo cultural y físico, encontrará su formulación en José Caballero, quien define Andalucía como «un mundo que agobia terriblemente trágico... Andalucía, los campesinos, las procesiones, los toros, ese enorme silencio aparente del andaluz». Y junto a él, un surrealismo cultural directamente conectado con las experiencias rupturistas de la España del momento y que va a surgir del contacto personal de Dalí, Lorca, Alberti, Buñuel, Mallo, etc...

Alberti no es ajeno al primero, resultando extraordinariamente precisa su crítica de la obra de Caballero, en sus dos etapas, surrealistas y abstractas:

Sangriento Agamenón,
la guerra es fango
y piedra de tormentas
y luna de dos fríos por la ardiente
amarilla llanura infranqueable
—océana marina— como un muro.
Siempre, siempre salpicada la sangre de los toros
y hay madera quemada
y verte, Federico, como plata ya muerta,



sin luna de dos fríos en la larga
oscura noche de Nazim Hikmet.

Acerca del arte último del pintor:

Pintura repujada, giradora, platos
y mundos voladores ardiendo en escrituras,
en negro puro, en grises plateados,
en azules metálicos y tierras
achicharradas, rojos violentos
minas de acero y de carbón y oro
y blancos naturales
de un andaluz febril y vagabundo
por espacios perdidos y además otras cosas
que no he podido ver ni puedo todavía
porque vivo muy lejos...

Recojo deliberadamente el final del poema escrito en 1970 porque quiero subrayar una de las indudables y objetivas razones de la apreciación albertiana, el ser el poeta propietario de un par de ojos capaces de hacer época, que le permiten una condición y actividad de *cognoscenti* ávido, y hasta inmoderado en la fruición. Por esta disposición a la percepción, auténtica necesidad de lo sensible, su pensamiento estético no puede encerrarse en ninguna de sus obras, es un constante percibir y reflexionar, una permanente crítica en acto que no cabe ni tan siquiera en un poema de la excelencia de *A la pintura*. Después de él se harán imprescindibles los *Nuevos poemas*; «Los poemas con nombre» en *Roma, peligro para caminantes* están repletos de artistas y reflexiones estéticas. A Picasso, a quien dedicará su *Cantata al color y la línea*, consagrará un auténtico tratado en *Los ocho nombres de Picasso*.

En él se contiene una insustituible valoración crítica de la poética y el ingente mundo picassiano, parece que lo que fuera, sin duda, la más alta experiencia creativa, un «realismo de nuestro tiempo», reclamará una correspondencia en acuidad perceptiva, y ésta fuera la contribución del poeta que recorre la imaginería de las *Demoiselles d'Avignon*, su ruptura con el hedonismo decimonónico y su alternatividad, el drama civil en *La mujer que llora*, el toro de Guernica y el erotismo de los poemas dedicados a Rafael y la Fornarina. El profundo conocimiento albertiano de la personalidad y su obra constituyen un homenaje y una iluminación permanentes.

Paralelo en significación sería *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. Auténtico viaje en el baudelariano bosque de signos y símbolos, con la contribución gráfica del propio poeta.

Hubo un tiempo en que se pudo pensar que sólo la historia artística o la vanguardia consolidada interesaban a Alberti. El juicio derivaba de la consideración de *A la pintura* casi como una preceptiva, o de un deseo de rápida caracterización de una fuerza que no se deja represar. La *Obra Completa* de reciente edición abunda de ejemplos en contrario, de su inagotable interés por la figuración contemporánea, de su certero gusto, y la solidez de su cultura formal.

Valgan los ejemplos de Saura o Tàpies:
Del primero escribe:

He aquí un oficio de tinieblas, de pronto, donde las sombras y audaces filtraciones de la luz son tangibles y los espacios blancos golpean con sus tizas heladas en superficies a veces infinitas.

(*Saura: Visión memorable,* Roma 1974)

De Tàpies:

Se te puede pisar porque eres tierra,
deshacerse la frente contra tí
pues eres pared, muro;
arriesgar una mano
por esos agujeros que no se abren a nada
pretenden penetrar por tantas puertas
que no podrán abrirse
desgarrarse la carne en un clavo furioso.
Se te puede decir: eres muy pobre.
Tan hondamente pobre
que eres al fin el más humildemente rico.

(1976 y 1978)

Tal vez no sea ni el antólogo ni el conocedor que reclamaba la ocasión pero espero haber sido capaz de suscitar la curiosidad sobre este aspecto del pensamiento y la enorme fecundidad albertiana. En su caso la identidad crítica se soporta sobre los valores de unas segura sensibilidad moderna, valores que evidencian una profunda comunidad y comunicabilidad entre la creatividad del poeta, sus modelos de percepción y los objetos de la cultura visual contemporánea.

Las categorías sobre las que se asienta el juicio de este moderno heredero de Stendhal, Baudelaire, Apollinaire, o Eluard, el sincero hedonismo, la aceptación convencida de los riesgos de la cultura, el intercambio entre experiencia y forma, la convivencia de la ironía y el imperativo, constituyen una evidencia histórica de que las ansias de modernidad de una generación, un creador, y sobre todo una sociedad, se han cumplido, aunque en este caso la discontiuidad entre utopía y realidad, la quebrada línea de la historia sólo ha permitido que tales ideas culminen después de una dramática experiencia colectiva, casi medio siglo marcado por el conflicto, la intolerancia y el extrañamiento.

La generalización de estos valores en nuestra cultura y nuestra sociedad contemporáneas puede hacernos olvidar su origen histórico, su rareza en el pasado, la gran fuerza que supusieran en la travesía del desierto, el carácter de auténtica aventura de esta estética, luminoso faro durante décadas, cuya dureza impuso los caracteres de resistencia de la tradición vanguardista, aunque sin esclerosis ni decaimiento cultural.

Ignacio Henares



La prosa de Alberti
Algunos temas y motivos recurrentes

En todas las épocas, y en todos los países, han existido y siguen existiendo escritores, conocidos principalmente por su obra poética, que también han sido o son autores de textos en prosa: Víctor Hugo parece ser en Francia el mejor ejemplo de este polifacetismo literario, que también caracterizó en nuestro siglo a Louis Aragon. En España, para no remontarse demasiado lejos en el tiempo, podemos citar a Espronceda, Zorrilla, García Lorca, Vicente Aleïxandre, Antonio Machado, Luis Cernuda, Miguel Hernández que escribieron, además de poesías, prosas de varia índole e incluso teatro (a excepción, en cuanto a este último género, de Vicente Aleixandre). Tal es el caso de Rafael Alberti.

Sin embargo, es de lamentar que los estudiosos hayan dedicado preferentemente libros o artículos a la poesía de Alberti, y en segundo lugar, a su teatro, aunque mucho menos numerosos. (El trabajo más profundo y mejor documentado sobre las prosas albertianas es la tesis doctoral que leyó en Burdeos, hace dos años, Alan Swan). Y ello, algo paradójicamente, a pesar del inmenso éxito, no sólo en España a partir de su primera edición en la Península en 1975, sino en el mundo entero, de *La arboleda perdida*, libro vertido a muchos idiomas, y famoso desde la Unión Soviética hasta los Estados Unidos. Éxito por cierto merecido, primero por la excelsa calidad de su estilo, y segundo por el sumo interés documental que tiene, acerca de la vida de su autor, y de los acontecimientos que refiere Alberti, como testigo o participante de los hechos políticos y culturales de España y, en el segundo tomo de estas memorias, de los muchos países que tuvo ocasión de visitar.

Pero la producción de Alberti prosista no se limita a estas memorias con razón muy conocidas. La sola enumeración de los títulos de sus relatos, entrevistas, reportajes, artículos, prólogos a ediciones de libros de otros autores o a traducciones realizadas por él, prefacios de catálogos de exposiciones de artistas amigos, conferencias, estudios críticos, semblanzas... ocuparía todo el tiempo que se me ha concedido. Además habría que tener en cuenta que en varios de sus libros de poesía figuran textos en prosa, como los «pequeños diarios» sobre diversos temas, en *Poemas de Punta del Este* (1945-1956); las «Visitas a Picasso» que siguen las *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1972), también acompañadas de fragmentos de «El desvelo, diario de la noche».



Estos ejemplos son significativos de las constantes interferencias entre verso y prosa en la producción albertiana (lo que vale también para su teatro); y podemos comprobar que en *La arboleda perdida*, especialmente en el segundo volumen, el autor incluye en la prosa de sus recuerdos muchas composiciones en verso.

Por todas estas razones, en vez de pasar revista de manera superficial al conjunto de la prosa de Alberti desde su primer artículo (de 1923) sobre Vázquez Díaz, hasta la fecha, me ha parecido más conveniente, y espero que de algún interés, entresacar de *La arboleda perdida*, así como de textos de contenido autobiográfico, algunos de los temas y motivos que, por su carácter recurrente en varias épocas de la vida de Rafael Alberti, demuestran el perdurable interés que éste tuvo o sigue teniendo por ellos.

El primero de los textos de este tipo es la *Autobiografía* publicada en *La Gaceta Literaria* de Madrid, el 1°. de enero de 1929. Escrita en tono desenfadado y algo agresivo, esta prosa es una clave importante de la obra poética de Alberti hasta esa fecha. A propósito de *Sobre los ángeles*, cita los nombres de varios pintores y escritores: Bosco, Brueghel (viejo y joven), Bouts, Swedenborg, William Blake y «el águila del apóstol» [San Juan]. En el mismo texto, Alberti escribe: «[...] soy noruego: por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer».

Dos años más tarde, declaró en una entrevista (la primera que dio en su vida, si no me equivoco) a José Luis Salado: «*Sobre los ángeles* marca en mi obra afinidades bien distintas: los poetas bíblicos Ezequiel, Isaías y San Juan; Baudelaire, Rimbaud y Bécquer». No me detendré en la influencia de estos «poetas bíblicos» en este libro, ya que ha sido estudiada por C. B. Morris y Armando Leal. Sólo diré que otro texto en prosa mandado por Alberti desde Berlín y publicado en *El Sol* del 14 de agosto de 1932, titulado *El barrio de los profetas. De las barbas de Ezequiel a la calva de Isaías*, revela el profundo y duradero interés del poeta por los escritos de los profetas: recuerda con toda precisión la historia sagrada que estudiara de niño, lo que explica el deseo que tuvo de volver a los «poetas bíblicos» en el momento de la composición de *Sobre los ángeles*. Para poner en guardia a los judíos de Berlín contra las persecuciones de los nazis, imagina que un Ezequiel actual sube a su carrillo de verduras, profetizando como el Ezequiel bíblico, al que Alberti parafrasea con una precisión que demuestra que conservaba en su memoria, casi literalmente, estos textos.

De los artistas y escritores citados en la autobiografía de 1929 y la entrevista de 1931, destacaremos a Baudelaire, Rimbaud y Bécquer, cuyos nombres reaparecerán varias veces en los escritos de Alberti —no hablo aquí de su posible influencia en su poesía, lo cual está fuera de mi propósito—, y a los que podemos considerar, por esta razón, como sus fieles y constantes compañeros de viaje, de aventura poética. Un soneto de *Marinero en tierra* lleva ya como epígrafe un verso del vate francés, «Homme libre, toujours tu chériras la mer» (Hombre libre, siempre amarás el mar). Además, creo que el propósito de Alberti en *Sobre los ángeles* responde al anhelo que Baudelaire expresa así: «Sumergirse en la sima - infierno o cielo, ¿qué importa?/ en el fondo de lo desconocido para hallar algo nuevo», en busca de lo que él llamaba



una «clave jeroglífica del mundo». En *La arboleda perdida,* confesando su «rigurosa aversión» a la palabra *voluptuosidad* y su equivalente francés, Alberti escribe que «Sólo Baudelaire [se] lo ha hecho aceptable en el estribillo de su *Invitation au voyage:* «Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/ luxe, calme et volupté», y, más lejos, hablando del cantaor Manuel Torres, escribe que éste coincide «con lo que Baudelaire pide a la muerte capitana de su viaje: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau."» (Uno de los versos que acabo de citar). En 1943, Alberti publicó una traducción de los *Diarios íntimos* de Baudelaire, precedida de un prólogo cuyas siguientes líneas dan una de las razones profundas de su duradera simpatía: «¿Qué nos seduce hoy más en el Baudelaire de estos diarios íntimos? Su disconformidad con lo que le rodea. Época todavía la nuestra de tironazos y patadas, sentimos vivo en nosotros su rechinar de dientes, su salivazo de cada mañana contra el horrible rostro del miedo que le había tocado soportar y que le rebajaba hasta hundirle». Y termina: «[...] nadie habrá puesto más amor, conciencia y humildad en el traslado al castellano de estas maravillosas páginas». En el segundo volumen de *La arboleda perdida,* varias veces reaparece el poeta francés. En 1985, en Café de Flore de París, Alberti le evoca: «Siéntate aquí a mi lado,/ Baudelaire»; su nombre va asociado al de Bécquer, ante el espectáculo, en un viaje a Utrecht, de las hojas caídas, que trae a su memoria el poema «Voici l'automne» etcétera. Y sabemos que en su casa madrileña, Alberti tenía una reproducción de la foto de Baudelaire, que unos policías tomaron en 1934 por el retrato de un peligroso terrorista.

De la presencia constante de Rimbaud entre los poetas queridos y admirados de Alberti, hay también numerosos testimonios en las obras de éste. Nos cuenta en *La arboledad perdida* que, cuando fue a saludar a Antonio Machado después de la concesión del Premio Nacional de Literatura, un librero «acababa de conseguir[le] un raro ejemplar de los poemas de Rimbaud», que «muy ufano» enseñó a Don Antonio, el cual lo dejó sobre una silla a su lado, dejando caer en él las cenizas de sus cigarrillos, volviéndolo así «aún más raro y valioso». Como a Rimbaud, a Alberti le fascinan las letras del alfabeto, que sirvieron de tema a la serie gráfica del gaditano llamada *El lirismo del alfabeto.* Escribe éste, en el poema que empieza:

> Me siento arrebatado por las letras.
> Rimbaud le dio color a las vocales,
> mas cada letra —todo el alfabeto—
> se exalta en un color, hace visible
> hasta casi poder tocarlo, su sonido.

También evoca al poeta francés —junto con Baudelaire y Verlaine— cuando se encuentra, en el año 1985, en Bruselas.

Antes de referir la «loca admiración y gusto por los refrescos de colores y los helados» que tenía en su adolescencia y juventud, y recordando que se gastó unas 4.000 de las 5.000 pesetas del Premio Nacional de Literatura en 1925 en helados para él y sus amigos, cita dos versos de Rimbaud:

Vous demandez des bocks ou de la limonade...
On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans.

En *Versos sueltos de cada día*, encontramos por fin un pequeño poema de tono melancólico, encabezado por las palabras de Rimbaud, «Adieu chimères, idéals, erreurs», cuya traducción constituye un a modo de estribillo de los versos de Alberti:

Adiós, quimeras, ideales, errores.
Adiós, sueños, que acabasteis en nada.
Veo una playa sola y una barca que vuelve
sin nunca haber partido.

Surgen en la memoria de Rafael Alberti estos poetas preferidos —entre otros muchos— cuando nace un sentimiento, cuando se presenta un recuerdo, cuando ocurre un acontecimiento que, como automática e inconscientemente, hace aflorar de pronto versos bellos, suscita una simpatía con ellos, gracias a la semejanza de la vivencia evocada. Por ello también siente el deseo de traducir, en el mismo poemario, los primeros versos de «Mon enfant, ma soeur» (Niña, hermana mía) de Baudelaire: porque sólo así le parece que puede expresar lo que le dicta su corazón en el momento de escribirlo.

La misma razón le lleva a encabezar, a modo de acotación, el poema «Tú te quisieras ir esta mañana», por las palabras «(Con cierto deje becqueriano)».

Del poeta de las *Rimas*, recordemos que en su entrevista ya citada de 1931, Alberti manifestó su preferencia por el «Bécquer sonámbulo que muy pocos han visto», afirmando con razón haber sido él el primero en rendirle homenaje. Luego añade que aclarará «todo eso —lo que es para mí Bécquer [...] en una biografía [...] que estoy escribiendo para la Editorial Plutarco», y que nunca vio la luz. Lorenzo Rivero y Morris han tratado de la influencia propiamente dicha del sevillano sobre el gaditano, y remito a sus estudios. Lo que me interesa hacer resaltar es la profunda e íntima comunión de espíritu y de pensamiento que existe entre ambos poetas, que podemos comprender mejor a partir de dicha entrevista y de otras prosas albertianas, especialmente el artículo *Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer* (agosto de 1931), que bien podría ser el prólogo o las primeras páginas del citado libro nonato. Alberti imagina aquí la descripción del estado de «fiebre y duermevela» (diría Antonio Machado) en el que se encontraba el autor de las *Rimas*, cuando su alcoba «estaba llena de espíritus que, a veces, tomarían cuerpo de objetos y seres determinados, pero que casi siempre eran impalpables, nebulosos, indefinidos: fantasmas», que «llegaba a palpar, a coger con la mano, a concretar, haciéndoles luego, al fundirles su sangre, criaturas tangibles de su poesía». Y también: «Todas las *Rimas* de Bécquer a mí se me aparecen como *escritas a tientas, por la noche, sentado o recostado al borde de su lecho.*» (El cursivado es mío). En *La arboleda perdida*, Alberti dice que escribió «a tientas, sin encender la luz» algunos poemas de *Sobre los ángeles*, y es fácil encontrar más paralelismos entre esta prosa sobre Bécquer y el principio del capítulo de las memorias de Alberti en el que describe el estado de crisis que le llevó a escribir *Sobre los ángeles.*



La arboleda perdida nos revela que, no sólo en aquellos años 1928-1929, sino en todo momento, Bécquer ha acompañado a Alberti: en 1920, después de muerto su padre y cuando empiezan los primeros síntomas de su enfermedad de pecho, volvió «de nuevo a visitar los cementerios con Bécquer en los labios». Y un día triste de otoño, irá con unos amigos al monasterio de Veruela: «El nublado cielo se me iba metiendo dentro —escribe— enneblinándoseme todo el camino de versos de Gustavo Adolfo Bécquer»; no disimula su amarga decepción al ver la supuesta celda del sevillano, «blanquedad con una pintura helada y espantosa». «Se destruyó —prosigue— mi imagen de Gustavo Adolfo, aquel que el genio de Rubén Darío creía ver flotar *bajo un celeste palio de luz escandinava*».

En Utrecht, durante la misma estación, Alberti, como hemos visto, recuerda el poema de Baudelaire («He aquí el otoño. Ese ruido misterioso suena como una despedida»), y cita un verso suyo de *Se han ido,* en el que dice de las hojas muertas que son «como los huesos que no adquirieron en la vida la propiedad de una tumba», añadiendo: «oyéndose, distante, en ese momento de su agonía, hablar, como en Gustavo Adolfo Bécquer, el melancólico lenguaje de la separación».

En *La arboleda perdida,* cada vez que Alberti se encuentra sumergido en un ambiente otoñal, surge el recuerdo del poeta sevillano, uno de los motivos más frecuentes de este libro de memorias. En el segundo volumen, Alberti cuenta que, un día, amaneció Madrid sumergido en la niebla. «Me siento —escribe—, soy huésped de las nieblas», y se rememora su estancia en Tudanca en 1928, donde estuvo, dice «con Bécquer, con aquel Gustavo Adolfo sevillano, que soñaba envuelto, diluido en las brumas escandinavas». Y a continuación reproduce algunas frases de su citado artículo de 1931, añadiendo: «Y bajo su sola gran influencia me sumergí en las nieblas de Tudanca, dividiendo mi naciente libro *Sobre los ángeles* en tres partes tituladas "Huésped de las nieblas"».

Como vemos, el Bécquer que le atraía, con quien está en sintonía espiritual, es el de las brumas, la duermevela, la angustia. *La arboleda perdida* nos permite pues —y ya en parte tempranamente la autobiografía de 1929 y la entrevista de 1931 ya citadas— comprender mejor esta duradera comunión entre ambos poetas españoles, así como la simpatía con Rimbaud y, en más alto grado, con Baudelaire: en este último caso, según lo demuestra otra prosa albertiana, el prólogo a la traducción de sus *Diarios íntimos.*

La atracción que estos poetas ejercen sobre Rafael Alberti se puede explicar, desde otro punto de vista, por el hecho de que fueron, cada uno a su manera, unos seres aparte, rechazados o mal comprendidos por la sociedad de su tiempo, a la cual ellos mismos rechazaban también por su parte, porque no estaban de acuerdo con las «normas», con el «orden» contra los cuales se rebelaron. Y sabemos que la rebelión y la lucha por el completo desarrollo del hombre y contra las trabas de toda clase que lo frenan son unas constantes de toda la obra de Alberti; muchos de sus escritos en prosa lo demuestran: no sólo ciertos capítulos de *La arboleda perdida* en los que refiere los episodios de sus combates políticos y sociales, sino los relatos que escribió

durante la guerra civil, su *Última visita al Museo del Prado,* sus reportajes sobre sus viajes a la URSS, a Alemania y a Méjico, entre otros más, sin hablar de *El hombre deshabitado* y *El adefesio.*

Ello puede explicar la presencia en *La arboleda perdida* (principalmente en el primer volumen), de una nutrida serie de personajes de toda clase que tienen un comportamiento «fuera de la norma» a los ojos de la gente «normal». Precisamente por esto, este tipo de seres humanos suscita su simpatía, esta vez a nivel de la vida cotidiana.

El poeta se siente muy próximo a ellos, como a todos los desheredados —explotados, o en este caso, «marginados». El primero que aparece en *La arboleda perdida* es Federico, un arrumbador de la antigua bodega de su padre, el cual se expresa con una incoherencia total que encanta al niño Rafael, y que al contrario hace que se encoja de hombros la «gente sensata». Pero aquél a quien evoca con muchísima frecuencia es su tío Vicente, «una maravilla de locura, de raro saber, inventiva y gracia», cuya casa, que «se iba viniendo abajo todos los días, hasta llegar a la mayor ruina» fascinaba a su sobrino, por su aspecto maravilloso y soñado de «castillo arruinado» que fue uno de los temas preferidos de los «románticos negros» y los surrealistas. Este tío «extravagante» vino a ser como una obsesión para Alberti, que le evocó además en varios poemas; en él veía, según apuntó acertadamente Geoffrey Conell, un símbolo del declive de su familia, decadencia, añadiré, que es a su vez la metáfora de una sociedad que denunció el poeta cada vez con más vehemencia a partir de los años 1929-1931. También recuerda muy bien Alberti a su tío Ignacio, que tenía la rareza de mojar los habanos en un copa de coñac y tiraba «pedos al unísono de la letanía» del Ave María, práctica ésta común al citado tío Vicente, y el primo José Ignacio. En cuanto al primo Agustinillo, «de más chico, había querido ser caballo»; el tío político de su madre, don Manuel Docavo, «después de las vísperas, se metía, vertiginoso, en la cama, quitándose sólo los calcetines, con los que a modo de guantes se calzaba las manos para continuar su lectura devota», después de la cual corría hacia la cocina y, empuñando un tenedor, iba a «clavar de un solo envite el tocino del puchero».

Todos ellos, Rafael Alberti les prefería desde luego a sus tías y tíos que espiaban sus pasos de muchacho en las calles del Puerto de Santa María, y encarnaban para él, al contrario de los anteriores, la moral represiva, la beatería, y el espíritu reaccionario. Otra clave, pues, que nos proporciona *La arboleda perdida:* el origen lejano de las convicciones de Rafael Alberti adulto.

De sus estancias en Rute, en 1924 y 1925, el poeta recuerda, con muchos detalles, en sus memorias, a otros personajes considerados como extravagantes: doña Colo, que toma el té con anís estrellado porque «es muy bueno para eructar», los espiritistas de Iznájar que practican una ceremonia mágica para descubrir supuestos tesoros. Y también aparece en aquellos momentos de su vida el atractivo del misterio de la muchacha llamada «la Encerrada», que terminó suicidándose, y cuya historia —imaginada— constituirá más tarde el tema de la obra de teatro *El adefesio.* La simptía por esta desgraciada joven, castigada por sus tías en razón de no se sabe —ni pudo



averiguar Alberti— qué «pecado», demuestra una vez más esta predilección del poeta por las víctimas de una sociedad y una moral agobiantes. Otras prosas del mismo momento, y que forman parte del *Cuaderno de Rute,* tratan de estos personajes, así como de otros del mismo pueblo: el poeta Antoñuelo-canta-recio, el poeta y borrachín Rafael el de la Lázara que acaba suicidándose, el poeta y vendedor de lotería Lino el del Peo, Carabina, que parte la leña, el fondista Palmero. Todos son víctimas de un amor imposible, y sus respectivas desgracias resultan todas de una frustración sexual.

Tal no fue por cierto el caso del personaje evocado por Rafael Alberti en sus memorias —y anteriormente en uno de los capítulos de *Imagen primera de...*— que reúne el mayor número de extravagancias —siempre según la gente «normal»—: su amigo el poeta Fernando Villalón, «ganadero sevillano de reses bravas, brujo, espiritista, hipnotizador», de «fantástica vida» y de «extraña personalidad». Deseaba, como escribe Alberti, «obtener un tipo de toro de lidia que tuviera los ojos verdes»; «para cazar nereidas de agua dulce cambió sus magníficas tierras de olivares por un islote desierto y arenoso [...] que desaparecía totalmente a la hora de la marea; que para alcanzar el nirvana vivió más de siete meses en un sótano oscuro, acompañado de una cabra y un sapo»; que en un pueblecillo andaluz «había secado de una maldición el agua de todas las fuentes, llenándose esa tarde el horizonte de perros negros con cabezas blancas, que aullaron hasta el amanecer». Esto último se lo contó Villalón, pero vemos que Alberti lo admite —o finge admitirlo— como verdadero; de hecho, le encanta esta «falsa verdad», lo que viene a ser lo mismo. Fernando Villalón ejerció una verdadera fascinación sobre nuestro poeta, el cual dice en la semblanza que le dedicó en *Imagen primera de...*: «Un libro curioso y extraordinario podría recoger, y quizá sea yo algún día quien lo haga, la vida *real y poética* de Fernando Villalón.» (El cursivado es mío). Además, Alberti recuerda con evidente deleite, en *La arboleda perdida,* que durante la fiesta en honor de Góngora que se celebró en la residencia de Ignacio Sánchez Mejías, «hizo conmigo varios experimentos hipnóticos».

Como vemos, en los recuerdos de los que dejó constancia en su prosa, hay muchos ejemplos del temprano y duradero interés de Alberti por seres humanos de toda clase o condición que tenían una conducta reprobada, por razones varias, por la gente dotada del llamado «sentido común». Implícitamente, al dedicarles tantas páginas, Alberti les presenta como individuos que han conseguido, cada uno a su modo y cada uno a nivel distinto, conquistarse un espacio de libertad personal en el que pueden actuar a su antojo, así y cuando ellos mismos no tengan conciencia clara de ello.

Esta simpatía por ciertas «extravagancias» se explica por el hecho de que, según Freud, las personas de este tipo «saben más que nosotros de la realidad interior, y pueden revelarnos algunas cosas que, sin ellos, hubieran quedado impenetrables». Por cierto que la paranoia no le ha atraído nunca a Alberti. Lo que nos enseñan las páginas de su prosa que les dedicó, es que le atraen porque se mueven con una total despreocupación en medio de lo que puede parecer unas contradicciones y unas incoherencias, un universo personal para ellos tan seguro como el llamado «normal». An-

tes de ser un escritor comprometido en el sentido estricto de la palabra, Rafael Alberti se sintió, por temperamento, solidario con los que reinvidicaban, contra viento y marea, la libertad de comportarse sin atenerse a reglas establecidas por una sociedad que les excluye porque se considera que ponen en peligro el equilibrio de esta misma sociedad.

La simpatía por tales personajes tiene, a otro nivel, por corolario, otra modalidad que aparece repetidas veces en las memorias del poeta: el humorismo, ora gratuito, ora como provocación. En efecto, el humorismo es una forma de negación de los prejuicios sociales, la expresión del deseo de situarse fuera de la realidad, y ofrece la posibilidad de considerar el mundo según un enfoque nuevo en el cual dejan de existir las relaciones habituales entre los objetos y seres que nos rodean.

Humorismo y provocación caracterizan las manifestaciones, de las que nos da cuenta detallada Alberti en *La arboleda perdida*, en honor de Góngora; su ya citada autobiografía de 1929; su conferencia del mismo año en el Lyceum Club Femenino, *Palomita y Galápago (¡No más artríticos!)*, que pronunció vestido de payaso; su *Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)* de marzo de 1930 contra Ortega y Gasset, sus admiradoras, y la redacción de la *Revista de Occidente;* su artículo dialogado *Se reciben bahías*, publicado en *El Sol* el 18 de agosto de 1931, pero seguramente escrito anteriormente, en el que, como en su citada conferencia, se burla de Juan Ramón Jiménez por su uso de los alejandrinos, de Valle Inclán por su empleo de los versos de nueve sílabas en *La Marquesa Rosalinda*, de Eugenio d'Ors «pensador catalán recorriendo en *maillot* las ramblas de Barcelona», y otra vez de Juan Ramón Jiménez, al decir que en el periódico que está leyendo descubre el siguiente anuncio: «Almas de violeta, polvos: en las mejores perfumerías».

Humorismo y provocación hay también en los sabrosos poemas que dedicó Alberti en 1929 a los «tontos del cine». En *La arboleda perdida*, leemos: «Una flor de ternura guardo aún en mi corazón para los grandes tontos adorables [...] héroes todos de mi libro naciente [...] *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* Al teatro iba poco. El cine era lo que me apasionaba». Podemos recordar a este respecto lo que decía Breton del séptimo arte en *Nadja* (1928): «Nunca conocí nada más magnetizador». Este cine cómico era capaz, como escribió Ado Kyrou, de «llevar el humorismo hasta la inmensa explosión de la carcajada rechinante, destruyendo de paso toda la podredumbre de las costumbres, de lo convencional, y del "no"». Una misma lógica de lo absurdo reina en las películas de Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Buster Keaton, etcétera. ¡Cómo no iba a gustar tal lógica al no conformista Rafael Alberti! También estos recuerdos de *La arboleda perdida* nos explican el porqué de la reaparición nostálgica del cómico del cine mudo que no reía nunca entre los recientes *Versos sueltos de cada día*, libro en el que podemos leer los siguientes:

> Tú fuiste, tú, —B. K.—, el ángel mudo,
> el silencioso,
> de ojos vacunos, tristes,
> de mis años aquellos...



Te buscaba en las tardes,
en esas horas
de goce juvenil en las penumbras,
de los cines de barrio...
Esta noche te he visto,
callado, melancólico, impasible,
ángel mío de entonces, tan distante,
pero tan puro y grácil, tan sonámbulo,
tan bello, sí, tan solo, como siempre.

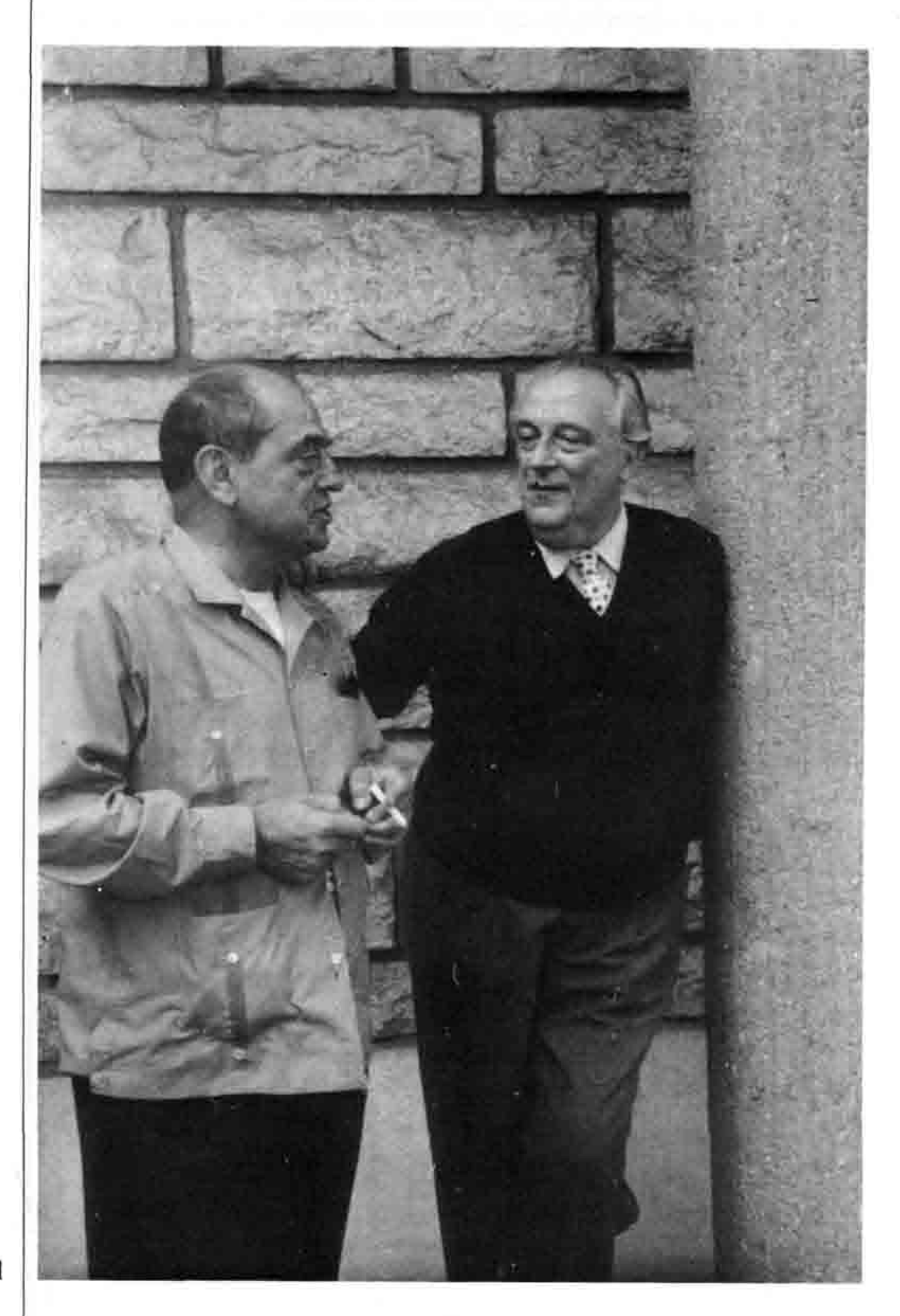
Versos que aclara *La arboleda perdida,* en cuyo segundo volumen Alberti escribe: «Acostumbrado a no tener fiebre jamás ahora me adormezco entreviendo a Buster Keaton enamorado de su vaca [...]», y en otra página: «Prefiero [a una película pornográfica que está viendo en su video], el mudo amor de Buster Keaton enamorado de una vaca.»

De las páginas de *La arboleda perdida* y de otras muchas prosas de Alberti se podrían sacar recuerdos o testimonios que nos permitirían dar mejor cuenta de las sucesivas etapas de su trayectoria de hombre, de ciudadano, de poeta, de dramaturgo. Entre la multitud de datos importantes que nos brinda su obra prosística a este respecto, y que además nos ofrecen importantes claves para la justa interpretación de sus demás creaciones, sólo he podido escoger hoy algunos que, con razón o sin ella, ustedes dirán, me han parecido característicos.

Mi contribución tiene por único propósito invitar a los investigadores, a los admiradores de Alberti a que sigan buscando en su prosa, más allá del documento sobre la vida literaria y política en la España de lo que va de siglo, todo lo que nos permita llegar cada vez más a una mejor comprensión de la obra magnífica de la que Rafael Alberti nos hace el espléndido regalo.

Robert Marrast





Con Luis Buñuel



Alberti y los «tontos» del cine

Con cada uno de sus libros, Alberti propone al lector una nueva aventura, el último episodio de la vida que le ha tocado vivir. Así, cuando a finales de los años veinte irrumpe el cine en el mundo artístico como la gran revelación, Alberti se declara apasionado del cinema, y, totalmente identificado con sus héroes cómicos escribe uno de los libros más originales de la poesía moderna: *Yo era...* (título tomado por Alberti de una frase dicha por el gracioso en la obra de Calderón *La hija del aire*). Es una transposición poética de las aventuras vividas o soñadas por los grandes actores cómicos del cine, encabezados por Charlot, Buster Keaton y Harold Lloyd. Si bien es cierto que a fines de los años veinte se escribieron muchos versos y muchas prosas sobre los grandes actores cómicos del cine, sólo Alberti, siempre a la vanguardia de toda aventura poética, escribe un libro dedicado a ellos.

En las nuevas películas que comienzan a darse a conocer en España a partir del año 27, en las sesiones organizadas por Buñuel en la Residencia de Estudiantes, los jóvenes escritores descubren una forma de expresión equiparable a la literaria. Dice Guillermo de Torre: «Elemento afín y generador a veces de la poesía novísima... es el cinema». Y Fernando Vela lo declara: la «décima musa». Es decir que de simple espectáculo, el cine asciende, por esos años, a musa inspiradora del escritor novísimo. No es de extrañar, pues, que Buñuel, máximo representante del nuevo cine, llame a los grandes cómicos mudos «la nueva poesía».

Las cartas de Dalí a Lorca, escritas de 1926 a 1927, documentan la aparición de este Arte Nuevo. En 1927 Dalí participa a Lorca que está encontrando una nueva técnica, enemiga de los poetas cerebrales, a los que substituye por los cómicos del cine. Dice: «Hemos llegado a la lírica de la estupidez humana: pero con cariño... con ternura sincera hacia esa estupidez. A nuestro tonto lo adoramos enternecidos con las lágrimas en los ojos... No es nuestra obsesión, es nuestra alegría». Y concluye dictaminando.

Primer poeta de todos: Picasso.
No hay poetas que escriban.
Los mejores poetas hacen cine: Buster Keaton.

A su vez, Lorca escribe «El paseo de Buster Keaton», graciosa prosa poética, muy dentro del espíritu de las declaraciones de Dalí.

Tal importancia cobra el nuevo cine, que *La Gaceta Literaria,*la gran revista vanguardista del momento, funda, el primero de octubre de 1928, el Cineclub de Madrid, con el propósito de presentar mensualmente programas del cine extranjero más novedoso, inédito en España. En la revista aparecen numerosos escritos sobre las películas presentadas. En una encuesta, se pregunta a ciertos jóvenes escritores qué opinión tienen del cinema. Francisco Ayala contesta: «Es nuestra gran, tal vez excesiva, preocupación».

El más significativo homenaje al cine cómico mudo es el que le rinde Alberti, con la publicación, en 1929, (en *La Gaceta Literaria*), de una serie de poemas. Pero su total identificación con los grandes tontos, (como él llama a los actores cómicos del cine mudo), tendrá lugar el 4 de mayo de 1929 en un festival organizado por el cineclub de Madrid, en que se le pide que lea algunos de sus poemas cinemáticos. El éxito de Alberti como poeta y como intérprete dramático, fue fulminante. Fueron tres sus homenajes: a Charlot, a Buster Keaton y a Harold Lloyd. José Bergamín calificó su actuación de «suceso literario», añadiendo: «Hizo el tonto con las figuras de la pantalla y actuó su invención poética, recitándola dramáticamente, representándola, para escándalo de muchos tontos de veras».

Conviene recordar aquí el trasfondo dramático de la poesía de Alberti, que hace de ella una poesía en muchos casos representable. En *Yo era un tonto...* es particularmente feliz la conjunción lírico-dramática, puesto que las películas son representaciones; en este caso, de índole cómica. Alberti ríe y nos hace reír con los cómicos de la pantalla. Pero no ríe aquí por vez primera. Recordemos que, al salir su primer libro, *Marinero en tierra,* Bergamín escribió una semblanza del poeta titulada «El alegre». La atmósfera de irónica alegría prevalente entre los intelectuales y artistas de los años veinte, se expresa en diversas revistas literarias. La revista *Lola,* en su número doble 6-7, presenta una «Tontología» o «Tontilegio» en que el «tontólogo» recoge lo que llama «resbalones de poetas», tales como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y en el número 5 de la misma revista, aparece la siguiente glosa del poema de Góngora «No son todos ruiseñores», en la que se substituyen graciosamente los ruiseñores y campanitas de plata de Góngora, por nombres de poetas contemporáneos:

No son todos juanramones
los que cantan, ni villalones
sino altolaguirres de plata
que tocan al alba.
No todas las voces ledas
son de guillenes con plumas
ni los manueles de espumas
cantan por las alamedas



Si acernudado te quedas
a sus tempranas canciones
no son todos juanramones
los que cantan, ni villalones.

Corre un airecillo alegre y burlesco por las tertulias y las revistas literarias, que no respeta ídolos. Y como la alegría y la chufla no eran cosa nueva en la poesía de Alberti, surgen de nuevo, apoyadas en la figura temprana de su autorretrato burlesco «El tonto de Rafael». Así, la alegría, que está siempre en él, en continuidad guadianesca, vuelve a la superficie con *Yo era un tonto*, mostrando de nuevo la cara de luz de la poesía de Alberti.

Pero ahora, la cara de luz refleja la de los Tontos, cuya alegría está empañada por un sentimiento de asombro, de alienación, que los deja indefensos ante la vida mecanizada de los tiempos modernos. Y que viven también los poetas. Baste recordar el fondo biográfico que motiva la desilusión de Alberti, tal como lo cuenta él en *La Arboleda Perdida*: después de pasar el verano de 1929 convaleciendo en el Guadarrama, vuelve a Madrid, dispuesto a independizarse de su familia. Ilusionado, prepara una segunda edición de *La amante*. Total, doscientas pesetas. Fracasan diversos intentos editoriales. En cuanto a sus libros, dice: «¡Bah!, cinco llevo publicados y ¿qué? Nada. Ni sombra de nada». Esta situación de penuria se refleja concretamente en *Yo era un tonto...*, cuando el poeta observa lo desgraciada «que suele ser en el invierno la suela de un zapato», observación que se aclara cuando, en *La Arboleda Perdida* se describe a sí mismo «yendo a pie a todas partes... y con agua de lluvia en las plantas rotas de los zapatos». Entonces es cuando Alberti se siente otro tonto más y decide buscar en el humor una salida a su situación crítica.

Señalemos también, para esclarecer el estado de ánimo de Alberti, cuando empieza *Yo era un tonto...*, que está escribiendo, simultáneamente, sus libros más sombríos: *Sermones y Moradas* y *El hombre deshabitado*. De ahí que, describiendo el estruendoso estreno de *El hombre deshabitado*, diga: «Yo seguía siendo un joven iracundo —mitad ángel, mitad tonto— de esos años anarquizados. Por eso, cuando... fue reclamada mi presencia, en el teatro, grité, con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: ¡"Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!" Entonces el escándalo se hizo más mayúsculo».

Una flor de ternura guardo en mi corazón para los grandes tontos adorables: Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon y los menores héroes todos de mi libro reciente, más o menos surrealísticos;

dice Alberti. La mayoría de los poemas están elaborados alrededor del nombre de uno de los tontos y nos presentan imágenes cinemáticas sucesivas, a veces, con elementos de las propias películas. Vamos a hablar de los tres primeros, que, dramatizados por el poeta, constituyeron su gran éxito en el Cineclub de Madrid. En ellos se canta a los tres grandes tontos. La «Cita triste de Charlot» es el primero. Se trata de un monólogo, en apariencia incoherente, del gran actor, en que éste va dejando

adivinar su imagen. Como en el cine, el tonto se ríe, llora, sueña, se enternece, se enamora y se siente desgraciado. Pero a diferencia del cine, en el poema el tonto *habla*. Empieza enumerando las piezas de la indumentaria que le caracterizan:

Mi corbata, mis guantes
y más tarde, el bastón extraviado y
mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

Como trasfondo a las palabras de Charlot, van apareciendo vagas referencias a su película *The Gold Rush, La quimera del oro* (1925): el paisaje nevado de Alaska, la choza de madera en que Charlot espera en vano a su amada y la solitaria cena en que se come sus propias botas. El dolorido sentir de Charlot llena el poema de melancolía. En medio de declaraciones incoherentes, va centrando su congoja en el reloj, en el paso de las horas. Y aquí, muy sucintamente, tras la enumeración de las horas, de once a dos, se nos informa de que

a las tres en punto morirá un transeúnte, en una ciudad que arde.

Otra vez aparece el reloj, «el hueso que más duele», y tras la repetición numérica,

Las II, las 12, la I, las 2
las tres en punto.

Sobreviene la misteriosa muerte en la farmacia. Alberti utiliza aquí (como ya lo hizo en «El ángel de los números» o en la «Elegía a Fernando Villalón») una fatídica enumeración que pone cierto orden en su caótica materia. Y sobre todo, parece traducir el destino ineludible, marcado por el reloj: el del condenado a fracasar en el mundo racional que le rodea. Si hay tristeza en este poema es porque los Tontos nos hacen llorar de risa, pero también de pena. La inocencia de Charlot le coloca en situaciones graciosísimas. Pero no hay que olvidar que a fin de cuentas, *él* es la víctima. Por eso en el fin clásico de las películas de Charlot lo vemos solo, con su hatillo a la espalda, alejándose tristemente de un mundo que lo rechaza. Esta es, también, la imagen con que Alberti termina el poema.

El segundo poema «Harold Lloyd estudiante», tiene por antecedente la película *El estudiante, (The freshman)*, Harold está estudiando, lenguas primero, en tono juguetón:

Oui
Yes
Sí

Y frases formularias de las que se enseñan en la escuela, como «avez-vous le parapluie?». Sin transición, salta a las matemáticas, las declinaciones, la geografía, la geometría; mientras tanto, se le interpone, como ocurre en las películas, el recuerdo de Alicia, su amor. Se unen así amor y pedagogía en gracioso cruces de fórmulas y dulces pensamientos.



Si la lagarta es amiga mía
evidentemente el escarabajo es amigo tuyo

Este es el falso silogismo que inventa Harold para su Alicia. A continuación, se aprende los números del revés, y pregunta a Alicia:

¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo?...

Aquí entra por sorpresa un animal poco asociado con la expresión amorosa. Nos vamos dando cuenta de que Alberti se propone, lo mismo que los tontos en sus películas, ir derrocando valores que considera falsos, sobre las ruinas creadas, fabricar su nueva poesía. Los derroca, como los Tontos, a base de humor. Cuando sigue Harold divagando sobre su amor, lo califica así:

de ese puro amor mío tan delicadamente idiota
...tan dulce y deliberadamente idiota...

La tontería de Alberti y de los Tontos es un acto deliberado, pues cobra una nueva función lírica. Ahora, el sentimentalismo poético lo expresan los propios términos matemáticos que estudia Harold; no los enamorados. Se habla de «...esa pena profunda de ecuación de segundo grado», del «suicidio de los triángulos isósceles», «de la melancolía de un logaritmo neperiano», de «una cuadratura del círculo capaz de llorar». La materia didáctica investida de lirismo, parece cobrar cuerpo y quererse salir de la cuartilla, rumbo a una aventura desconocida. el final, nos queda la imagen de Alicia, en un fondo de ríos exóticos (Nilo, Ganges) respaldada por el hipopótamo y el cocodrilo; y un proyecto de fuga con ella, por los aires: sueño de amor, derrota de la pedagogía. El mismo tema se continúa en «El noticiario de un colegial melancólico», esta vez, Buster Keaton. Muestra aquí Alberti su virtuosismo al hacer un poema de la declinación de una sola palabra:

Nominativo: la nieve
Genitivo: de la nieve... etc.

El gran acierto del poeta es la selección de la palabra declinada: *la nieve,* cuyos copos parecen ir cubriendo de blanco, las distintas formas de la declinación. A modo de ejercicio final

se alza
la luna tras la nieve

Y el comentario del colegial nos invita a presenciar cómo la conjugación extraviada se pierde entre los árboles, expresando el deseo de escapar de la disciplina impuesta.

Más alegre, el tercer poema de este libro, se titula: «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». Es también un poema representable, y se basa en el argumento de la película *Go West, Vaya al oeste* de Buster Keaton. Tiene la estructura de un juego o cuento infantil: a medida que avanza por el bosque

en busca de Georgina, Buster Keaton, nuevo Pulgarcito, va dejando caer pedazos de un rompecabezas que casan todos al final del poema. El ambiente lúdico-bucólico se inicia con una adivinanza:

> 1,2,3,4
> En estas cuatro huellas no caben mis zapatos

Y luego la pregunta «¿de quién son?». Se da a elegir entre animales totalmente dispares, del tiburón a la pulga, se oyen gritos de animales. Y ahora dan comienzo sus propios gritos llamando: «¡Georginaaaaaaaa! ¿dónde estás?». El bosque: abeto, alisio, pinsapo, confiere un fondo renacentista a la tenaz búsqueda de la amada. Y llega la primera contestación-sorpresa: «Ha pasado a la una comiendo yerbas». El amante Buster Keaton se lamenta de haber perdido a su amada justamene cuando «sólo le faltaba un cuerno para ser ciclista y cartero». Cantan los grillos crí, crí, crí, como cantan los otros animales del bosque:

> Hasta los grillos se apiadan de mí
> y me acompaña en mi dolor la garrapata

dice el Poeta-Tonto, cómicamente secundado en su dolor, como Salicio y Nemoroso en la Elegía III de Garcilaso, por toda la Madre Naturaleza.

Al volver a llamar Harold a Georgina viene, clarísima, la contestación de ésta, que da definitiva respuesta al enigma:

> (Maaaaaaa)

Las cuatro huellas, las yerbas comidas, el cuerno, el mugir vacuno, no dejan lugar a dudas. Pero Buster Keaton sigue dudando entre el dictamen del papá (el granjero) y el suyo. Con ritmo de vaivén, sigue en pie el dilema: ¿eres una niña o una vaca?, que se complica al llegar a esta posible conclusión:

> ¿Una niña y una vaca?

Buster Keaton se da por vencido, y su suicidio se manifiesta por una detonación «¡Pum!». Muerte por amor, abrupta, muy distinta a la de tantos pastores renacentistas que llegan a ella tras abundosas y sentidas lamentaciones.

El fondo humorístico de égloga renacentista conviene como ningún otro a este poema, porque Buster Keaton nos propone en su film el misterio de la metamorfosis. Dice Miguel Pérez Ferrero, resumiendo para *La Gaceta Literaria* la película *Go West*: «un idilio, un idilio puro de novios toda la cinta. El protagonista, Buster Keaton (Friendless, El sin amigos) enamorado de una vaca (Brown eyes, ojos morenos). Y la vaca, enamorada del protagonista. Emoción pura, limpia, triste. Emoción de desesperanza». Alberti, siempre abierto a la fábula, creó, en su primer libro, la pareja marinero-sirenita. Más tarde, desde el exilio cantará:



La vaca
en la grama
—quiero ser mujer de casa.

Muy del gusto de la poesía surrealista son las transformaciones todas. Pero al situar la búsqueda de Georgina en un bosque de abetos, alisios y pinsapos, al hacer que se sumen a las suyas las lamentaciones del bosque entero, (en esta lúdica égloga, los grillos sustituyen a las dulzainas y la garrapata a las blancas ovejas), Alberti nos está señalando que la vaca Brown Eyes pertenece a una categoría mítica, es ya otra ninfa más, que puede codearse con Dafne, o con cualquiera de sus compañeras en metamorfosis.

Estos poemas pretenden traducir a palabras lo que los Tontos-mudos no pueden decir. ¿De qué hablan, cómo hablan los Tontos? Los de Alberti se suelen expresar en monólogos, que, como los de los niños cuando juegan solos, no siempre son tan incoherentes como parecen. El Tonto habla y sueña, sueña y grita en versos libres, y raramente rimados, versos que son palabras dichas y repetidas, combinaciones machaconas, a veces, a modo de retahílas, que son tantas flechas dirigidas contra el virtuosismo poético. Así hablan Laurel y Hardy en el poema dedicado a ellos:

...Me parece que se nos han pasado las ganas de merendar,
de llorar,
de merendar
de llorar y merendar
o de merendar y llorar
NOS PARECE QUE YA NO VAMOS A TENER NUNCA GANAS DE LLORAR NI DE MERENDAR.

Versos estos que con su insistencia, señalan la simplicidad del mensaje. Se trata de palabras cotidianas, con su dosis de incoherencia. Abundan las frases indirectas, desmañadas: «Me sorprende», «yo quisiera saber», «y ahora resulta que», «me parece que», «y es que yo». También las negaciones insistentes, conversacionales:

Y lo que yo digo es que no y que no.
No, no.

Que se deshacen en el verso siguiente:

Que lo que yo diría es que sí y que no.

Las exclamaciones frecuentes, los gritos desmesurados, muchos de ellos de animales, crean un rico fondo pueril y discordante que, al identificarse con la vida más instintiva, se aleja definitivamente de lo que ha sido la poesía hasta entonces.

Las palabras de Laurel y Hardy, tratan de aclarar ciertas preocupaciones semifilosóficas, relacionadas con la merienda que no llega: el chocolate, la harina lacteada, el cacao. Llorar o merendar parece ser el pueril dilema planteado. Pueril pero vital. La poesía entra de lleno en los pequeños problemas de la vida diaria, interrumpidos por el recuerdo repentino del amor:

Y es que yo quisiera morirme porque estoy muy enamorado.

Amor éste, fácilmente transferible, como ocurre en el verso que sigue al recién citado:

Y es que yo me enternezco muchísimo
cuando veo a un policía vestido de pajarito blanco.

El amor es, sobre todo, sueño de amor, que a veces se bifurca. No hay logro en este amor, sino ilusiones, camino de ser perdidas. Así, el último poema del libro: «Wallace Beery bombero, es destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma» (tema éste, el del Tonto que pierde el trabajo por pura distracción de enamorado, corrientísimo en las películas del cine cómico mudo). Wallace Beery divaga, y en el mismo juego de ir dando pistas que anuncian el desenlace, utilizado ya en otros poemas, va enumerando sin saberlo señales de la catástrofe que se avecina: el teléfono, las orejas carbonizadas, señales que Wallace Beery no entiende, embebecido como está en su monólogo cuasi amoroso. De su distracción es causa el amor:

¡y toda esta catástrofe por tu culpa, amor mío!

Sólo al pronunciar en su monólogo, como sin querer, la palabra «agua», se da cuenta del incendio. ¿Y quién es la amada de Wallace Beery? Como en el caso de la de Charlot, o de Buster Keaton o Harold Lloyd, apenas si sabemos de ella su nombre: no se materializan los ensueños de ninguno de los tres, porque estos ensueños no son sino una arremetida contra el sentimentalismo poético declamatorio, que subsiste en cierta poesía contemporánea. La imagen-sorpresa será una de sus armas más efectivas, particularmente en el poema de Harry Langdon: éste comienza su monólogo con una frase adormecedora en su banalidad:

No hay nada tan bonito como un ramo de flores

y añade a continuación

Cuando la cabra ha olvidado en él sus negras bolitas.

Las «negras bolitas» introducidas subrepticiamente en el ramo, dan al traste con la estampa primera, de tarjeta postal. Se trata de trastocar el orden rutinario. Dice en el mismo poema:

A mi mamá le importa bastante poco que llueva.

Y concluye:

Tan sólo le preocupa
que mi tierno gabán no se duerma.

Al sustituir el verbo «mojar» por «dormir», Alberti convierte la preocupación de la madre en un gracioso disparate, lleno de poéticas posibilidades.

Los Tontos continúan una larga tradición: la de los graciosos del teatro del siglo de oro, que reaccionan ante el sinsentido de sus vidas con el humor. Por eso Lope



los llama «figuras de donaire». Figuras de donaire son también los tontos de Alberti. Pero en las de Alberti destaca una incoherencia sin duda emparentada con el surrealismo, entonces muy en boga. *Yo era un tonto...* abunda en frases disparatadas como:

> Mas es que tú viniste al mundo con un sombrero muy preocupado...
> ¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?
> ...Ya los peces no cantan en el Nilo.

Donde es más efectiva la incoherencia es en los salerosos telegramas que se mandan unos a otros los Tontos. La supresión telegráfica de palabras supuestamente no imprescindibles al texto, resulta en la comunicación de noticias disparatadas, como:

> Nació niña cara piano de cola.

Y para complicar las cosas, la colocación de las palabras en el telegrama puede apuntar a múltiples interpretaciones de la noticia en cuestión:

> Angelito constipado cielo...
> ...Cielo constipado angelito...
> ...Angelito cielo constipado...

Se pone de manifiesto aquí el virtuosismo verbal de Alberti, que logra convertir un texto telegráfico en pura poesía.

En los poemas de *Yo era un tonto...* surge un nuevo Alberti cinemático; y un libro único en la literatura europea de vanguardia. Pero Alberti no se contenta con inmortalizar en el papel a los héroes del cine mudo cómico, y a continuación, busca enfrentar al Tonto con el público en forma más directa: decide presentar —representar— a los Tontos en carne y hueso, ante un público de carne y hueso. Entonces es cuando, después de varios intentos fallidos por ganarse la vida con su obra, acepta dar una conferencia en el Lyceum Club. En el otoño de 1929 está Alberti dispuesto «a vengarse de todo», y quiere «poner bombas de verdad, o casi de verdad». La tarde del 10 de noviembre de 1929, se presentó en el Lyceum (Infantas 31) «rigurosamente caracterizado de Tonto»: inmensa levita, cuello de pajarita y minúsculo sombrero hongo; en una mano un galápago («signo de la idiotez más enternecedora») y en otra, una palomita enjaulada. La conferencia llevaba por título: «Palomita y galápago (¡No más artríticos!)» y se proponía «declarar la guerra al artritismo y a la parálisis infantil y además, estudiar el espanto que produce en el alma misteriosa de la mujer la pedagógica amenaza de soltar una rata recién cogida por mí en una cloaca o una letrina». Estas declaraciones reflejan el aspecto batallador de la conferencia. Si no una rata, se contentó con sacarse del bolsillo un ratón, amenazando con soltarlo; también amenazó a las damas que le escuchaban con matar ante ellas a la palomita.

Alberti después de leer algunos de sus poemas como:

> Porque toda mujer, como Dios lo ha querido
> lleva siempre en el pecho un Ortega dormido.

Acaba la conferencia «coronándola con seis tiros de revólver». Al nombrar a los poetas y escritores a quienes previamente había puesto en ridículo, se inicia una verdadera batalla verbal en el auditorio: muchas de las damas familiares o amigas de los autores ridiculizados, pasan a una salita contigua, desde donde relata Alberti «a silbidos y a voces intentaron apagar la mía... viéndome obligado a continuar gritando mi conferencia». Mientras que en la sala, le aplauden a rabiar «los dispuestos a partirse la cara conmigo, en defensa de la nueva poesía y de todo».

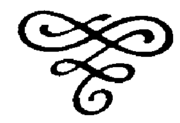
Para defender a la nueva poesía, Alberti empieza por burlarse de la que no lo es. *Divertimento sobre la poesía cómica española* es el título que sometió inicialmente al Lyceum un año antes. Y un divertimento poético es la conferencia cuando la da. Porque la blanca palomita es poetisa, y Alberti le lee poemas que ella identifica: poemas de autores contemporáneos harto conocidos, blancos de las burlas de Alberti. A continuación el poeta tonto recita un poema de Valle Inclán y lo comenta irónicamente. Son, dice, «versos rubenianos, de salón, para decirlos tenuemente al oído de las damas, mientras los violines de la orquesta —irremisiblemente perdidos entre los ramajes de la floresta— hablan a los corazones ...de príncipes de ojos azules, caballeros con casaca de seda, pajes lánguidos... figulinas todas ellas almidonadas, enclenques, sin sangre... Estas «figulinas sin sangre», Alberti las desarticula ante su distinguido público,las rechaza como poesía alambicada y teatral, que está en las antípodas de la nueva poesía. En esto Alberti no está solo. Otros poetas de su generación, con el mismo humor festivo, se dedicaron a desbancar a «dioses y diosecillos», de la poesía. Pero ninguno tan a las claras ni con tanta sal como Alberti. Juan Ramón Jiménez, en su examen poético, queda aún peor parado que Valle Inclán. Se le acusa, entre otros delitos, de ser culpable de la parálisis infantil. La poesía que él contrapone a ésta es la suya propia, la de *Yo era un tonto...*, la que está escribiendo en ese momento. Por eso da su conferencia vestido de Tonto del cine y todo lo que dice en ella por boca del Tonto, *es* una defensa de la nueva poesía y del cine cómico mudo que, como había dicho Buñuel, *era* la nueva poesía.

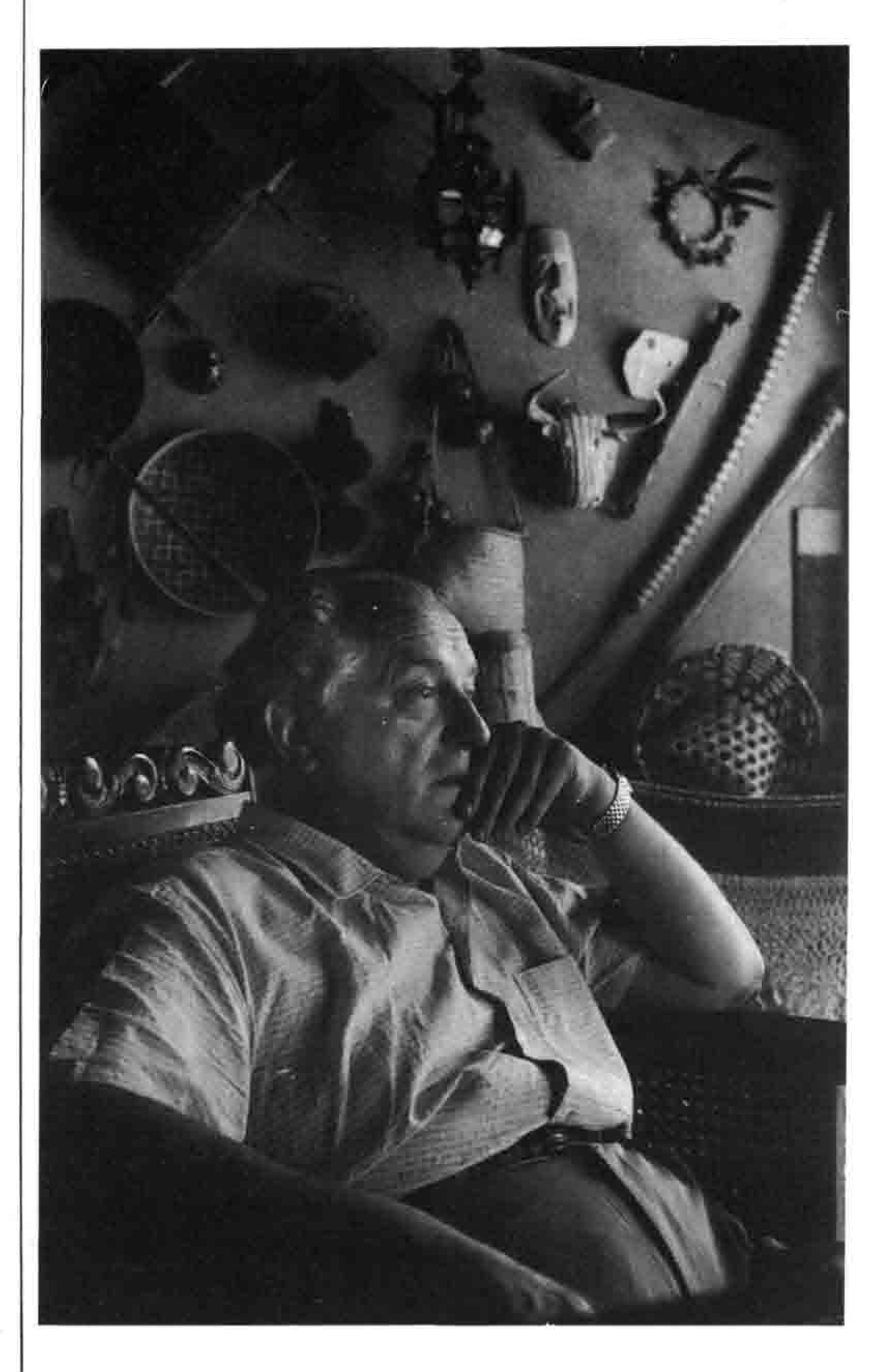
Y la nueva poesía se presenta aquí en forma de poesía cómica, cosa que constituye una gran novedad en los años veinte; pero que está muy dentro de la tradición del teatro español del Siglo de Oro, (a la que Alberti acude para buscar título a su libro), en una línea que va del gracioso del siglo XVII al Tonto del siglo XX. Es manifiesto que Alberti nos quiere hacer reír con su libro. Pero un poeta tan inteligente como él tenía que ir más allá de la risa. Al escoger temas y personajes de las películas cómicas mudas, lo hace para expresar, a través de ellos, sus propias inquietudes. Alberti, cuando escribe este libro, dice querer «vengarse, poner bombas de verdad, o casi de verdad». De ahí que en *Yo era un tonto...*, se sienta una corriente crítica de su mundo. Pero a diferencia de la poesía social del siglo XIX, solemne y grandilocuente, la de este libro despliega un humor y un tono lúdico, que está relacionado con la nueva poesía europea; la del surrealismo, pero también la de poetas alejados de este movimiento como T.S. Eliot (*The Waste Land*). En Alberti como en Eliot, junto



al humor hay angustia y crítica de la sociedad. En suma, no es este libro un divertimento más, sino que representa (como también lo hace, el Charlot del cine) la expresión de un desasosiego creciente. Alberti busca, extrae, utiliza todo lo que significa la nueva forma de expresión que trae el cine cómico mudo, para dar a su libro un tono que no tiene ninguno de la época, ni de todo el siglo XX español, o europeo y burla, burlando, propone nada menos que la renovación de la poesía española. Queda, así, este libro, como un testimonio muy revelador de los cambios estéticos de su tiempo, y una pequeña obra maestra de la poesía española de todos los tiempos.

Solita Salinas





En su casa de Roma



La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada*

Entre el clavel y la espada[1] constituye una fase fundamental en la evolución orgánica de la poesía de Rafael Alberti. El motivo central que da unidad a los distintos registros poéticos de este texto es el de la soledad. Como sabemos, este poemario (1939-1940) fue el primer libro publicado en el destierro[2] con una referencias históricas concretas: la guerra civil española y el comienzo de la segunda guerra mundial. Aunque vivencia personal y colectiva son inseparables, el nivel subjetivo se impone sobre el social[3]. El predominio de lo afectivo está en relación directa con la guerra, principio de una realidad histórica represiva, que fuerza, de alguna manera, al hablante lírico a buscar un refugio emocional en su «yo». Pero no se trata de ensimismamiento. Este saberse solo, separado de sí, es decir, en soledad, le lleva a la búsqueda del «otro»[4]. La conciencia de sí, o soledad radical que sufre todo ser, se intensi-

[1] *Citamos por* Entre el clavel y la espada, *Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 3.ª ed., 1976.*

[2] *Este poemario, primer texto publicado en el destierro, es fruto del primer exilio que se inició cuando Alberti y su mujer, ayudados por el coronel Hidalgo de Cisneros, vuelan desde Monóvar (Alicante) a Orán, donde serían acogidos por Neruda y su mujer, Delia del Carril. Durante los primeros meses de la segunda guerra mundial, Alberti trabaja en Radio París Mondiales, y durante estos meses compone buena parte de* Entre el clavel y la espada. *Cuando son obligados a salir del país por su militancia comunista, deciden ir a Chile con Neruda en febrero de 1940. Nombrado éste consul en México, optan por permanecer en la Argentina, donde vivirán casi un año en El Totoral, provincia de Córdoba.*

[3] *«Estamos, pues, frente a una poesía de carácter vivencial, es decir, que arranca de una serie de acontecimientos y experiencias que afectan directamente al poeta, en la cual éste adopta un dobe papel: poeta-testigo de su tiempo, con lo que se inscribe en un nivel colectivo, y poeta-protagonista, con lo que el nivel personal está siempre en el fondo y en la forma de concebir cada poema. Al plantearse estos dos aspectos del acontecer humano, o si queremos, del acontecer histórico, dentro de una exigencia de perfección artística y con profundidad existencial, es cuando estamos frente a una poesía de validez universal. Si bien la poesía de Alberti había partido con estas características, la vamos a ver tomar nuevos tonos y cargar el acento a nivel subjetivo precisamente partiendo de su experiencia vital de los años treinta, casi como el resultado automático de sus vivencias colectivas», Concha Argente del Castillo,* Rafael Alberti. Poesía del destierro, *Universidad de Granada, 1982, pp. 22-23.*

[4] *«Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a la vida», Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 175.*

fica en el destierro del poeta. El hablante lírico, testigo de la violencia histórica, se rebela contra este desorden reivindicando la vida a través de una serie de contradicciones dialécticas en las que se busca la unidad salvadora. La dialéctica permite el conocimiento concreto de sí mismo en un movimiento que va del «yo» hacia fuera con el fin de lograr una concordancia doble: con el mundo y consigo mismo, dos momentos complementarios que se traducen, como vamos a ver, en una serie de relaciones múltiples entre el «yo» consigo mismo, la naturaleza y España.

Sin embargo, antes de examinar estas relaciones, habría que comentar brevemente los «Prólogos» de Alberti a este texto, prólogos que contienen algunas de las claves de *Entre el clavel y la espada.*

En el «Prólogo 1» («De ayer para hoy»), el hablante lírico expresa su preocupación por el maetalenguaje, o lenguaje propiamente dicho, invocando los términos «preciso», «el verbo exacto» y el «justo adjetivo», términos que nos remiten a la necesidad de organizar emocionalmente el caótico entorno con rigor poético:

> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo (p.11).

Alberti, «poeta en la calle», desde la llegada de la segunda república en 1931, luchó contra los totalitarismos de los años 30 —como Vallejo, Aragón, Quasimodo, Neruda y Lorca— en pro de la causa del pueblo. Este condicionamiento histórico lo sensibiliza socialmente. Pero, como hemos dicho, no lo aparta de su problemática personal, sino que, por el contrario, lo impulsa a un mundo espiritual más rico. La experiencia humana de Alberti al hacerse poema se va transformando en objeto y las emociones en cosas. Pero el compromiso poético —más del poeta que del poema— se va integrando en una universalidad que lo traspasa.

En el «Prólogo 2», la amenaza y el acoso de las fuerzas destructivas, simbolizadas por la «espada», ha penetrado en los últimos rincones del «yo»: «Sobre las alamedas de los verdes más íntimos, un decreto de fuego. Sobre el sueño, en la noche, ausente bajo sábanas de temores rendidos, la ley del sobresalto, la explosión imprecisa. E igual sobre la torre, el cristal, el humo, el charco de las ranas, el césped madruguero... Espada, espada, espada, espadas» (p. 13). El hablante lírico invoca, al final de este segundo prólogo, a las fuerzas de la naturaleza en un movimiento interno de síntesis fecundante: «Caballo, yerba, perro, toro, tenéis llama de hombre. Aceleraos. Hay cambios en el aire» (p. 13).

En los «Sonetos corporales» el conflicto se plantea a partir del desgarramiento interno de un ser que se enfrenta con el mundo exterior:

> Grito en la entraña que lo hincó, futuro,
> desventuradamente y resistida
> por la misma cerrada, abierta herida
> que ha de exponerlo al primer golpe duro. (p. 18).



Como todo ser en formación, el niño al nacer se encuentra en el indiviso mundo que precede a la forma. La salida de si (ec-tasis) supone una negación de lo que está en conflicto con el entorno.

Los signos negativos externos («Tiempo de fuego. Adiós. Urgentemente./ Cierra los ojos. Es el monte. Toca. / Saltan las cumbres salpicando roca / y se asesina un bosque inútilmente», p. 24) son superados por el resto permanente de amor:

> Encendidos están, amor, los ramos.
> Abre la boca. (El mar. El monte). Cierra
> los ojos y desátate el cabello. (P.24)

La vida se rebela contra la muerte y el bien triunfa sobre el mal, aunque ocasionalmente el hablante lírico caiga en la desesperanza:

> Mas ¿cómo arder, si el humo ya está frío,
> si el césped ya es ceniza barredera
> y fue tan sólo pólvora mi sueño? (p. 27).

Así como los «Sonetos corporales» se inscriben dentro de una poética de corte clásico, desde el que el hablante lírico combate el irracionalismo exterior, la sección «Metamorfosis del clavel» supone un retorno a la vivencia infantil y a un lenguaje popular que devuelve al hablante lírico a sus raíces. El destierro, desde el que el hablante lírico convoca su pasado, no lo sume en una melancolía pasiva, sino que lo proyecta hacia la esperanza. Este movimiento se define por la reiteración al final de cada estrofa del verso *Quería ser caballo,* en el poema «Junto a la mar y un río y en mis primeros años» (p. 32). Los obstáculos que se oponen a esta transformación positiva llevan, en ocasiones, al hablante lírico a buscar una síntesis liberadora en una serie de metamorfosis signadas por contradicciones dialécticas que desembocan en unidades enriquecedoras:

> Y la cola iba
> de Lola a la ola,
> de la ola a Lola,
> amapola y verde,
> verde y amapola (p. 33).

Los momentos de depresión en que cae el hablante lírico en su búsqueda de los frutos del amor, o de ese «otro» oculto con el que quiere establecer una relación, se superan por el deseo de afirmación de la vida que se va imponiendo a través de una serie de transformaciones gradualmente ascendente de elementos de la naturaleza: «concha», «árbol», «hojas», «nardos» en el poema: «¿Qué tengo en la mano?» (p. 36). Y a veces este deseo de expansión del «yo» o movimiento amoroso hacia el mundo, se resuelve en una relación de carácter erótico:

> El caballo pidió sábanas,
> rizadas como los ríos.
> Sábanas blancas.

Quiero ser hombre una noche.
Llamadme al alba.

La mujer no lo llamó.
(Nunca más volvió a su cuadra) (p. 37).

La unión de contrarios adopta un signo especial en el poema amoroso «Se equivocó la paloma». La confusión de opuestos en una relación recíprocamente modificadora («norte»-«sur», «trigo»-«agua», «mar»-«cielo», «noche»-«mañana», «calor»-«nevada», «falda»-«blusa», «corazón»-«casa») es aparente, ya que en estas oposiciones hay vinculaciones por impregnación semántica de términos no sólo portadores de conceptos, sino de asociaciones irreflexivas y emocionales. La paloma se confunde con un «tú» o entidad poética del «no-yo» (la mujer) en una relación que es de ser y no de conocimiento. Es decir, emocional, pasional. El conflicto, como tensión, intensifica la presencia del «otro», ya que el amor es un movimiento de transgresión que absorbe al «otro», alterando radicalmente los límites de los dos principios contrapuestos, y el orden que los definía, orden que parece restituirse en los dos versos finales de este poema:

(Ella se durmió en la orilla.
Tú en la cumbre de una rama).

En virtud de la fusión de contrarios que implica toda relación amorosa, los dos principios («paloma» y «ella») llegan a una reconciliación. La correlación erótica altera también la ubicación. De aquí que el «tú» (la mujer), ocupe el sitio que le corresponde a la paloma («rama»), mientras que ésta se encuentra «en la orilla», es decir, al borde de ese elemento acuoso que previamente marcaba el segundo término de la confusión («trigo»-«agua», «mar»-«cielo», «estrella»-«rocío», «calor»-«nevada»). «Orilla» podría interpretarse como el límite desde donde la paloma iniciara nuevos intentos para alcanzar su objetivo amoroso. «Paloma» y «mujer» se «duermen» en una especie de abandono mutuo del que despertarán para recomenzar una nueva fase de tensión amorosa.

El deseo de posesión erótica es aniquilador, ya que se quiere romper los límites de la parte opuesta. De aquí que en los versos siguientes, la serrana que amamanta al toro —símbolo complejo y multivalente, ya que se asocia no sólo con el instinto y la fecundidad, sino con la muerte— pueda ser fecundada en virtud del principio antitético vida-muerte simbolizado por el asta que la penetra para fecundarla:

Mamaba el toro, mamaba
la leche de la serrana.
Al toro se le ponían
ojos de muchacha.
Ya que eres toro, mi hijo,
dame una cornada.
Verás que tengo otro hijo,
dame una cornada.
Verás que tengo otro toro
entre las entrañas.
(La madre se volvió yerba,
y el toro, toro de agua). (P. 43)



La vida surge también de un movimiento doble a partir de la síntesis del principio femenino que va del exterior a la intimidad y del masculino que oscila de la interioridad hacia afuera:

La vaca,
en la grama.
—Quiero ser mujer de casa.
El hombre,
en su cuarto
—Quiero ser toro del campo.
(Al cruzarse los deseos
brincó un niño colorado.) (P. 44).

En la sección «Toro en el mar», la ruptura, o no posesión, llevan al hablante lírico a buscar la raíz de su dolor en el referente histórico-geográfico de la piel de toro. En estos poemas domina el lenguaje conversacional, lenguaje que, de alguna manera, nos acerca más íntimamente a ese toro (España) mortalmente herido al que el hablante lírico ofrece alivio desde su destierro americano:

Quiero decirte, toro, que en América,
desde donde en ti pienso —noche siempre—,
se presencian los mapas, esos grandes,
deshabitados sueños que es la Tierra. (P. 84).

En *Entre el clavel y la espada* el mito no tiene un valor atemporal, pues como forma de conocimiento que es, conlleva una referencia espacio-temporal muy concreta. Pero complementariamente estos versos nos remiten al mito primario de la búsqueda y de la fertilidad. O sea, a esa soledad —fondo último de la condición humana— que el hablante lírico quiere transformar en conjunción. En el «Toro en el mar», sección subtitulada «Elegía sobre un mapa perdido de su centro», el hablante lírico no se detiene en la contemplación de los aspectos trágicos de la vida, sino que se hace destacar la ilusión en los principios permanentes de la existencia. Es decir, en una España como patria dolida, con promesa de futuro. En estos versos la imagen es más tradicional, menos visionaria, y el toro surge como un componente dinámico («verde toro»), víctima de una violencia irracional que se desborda y penetra en la naturaleza: «De los monte vinieros jabalíes / y un río se llenó de muslos blancos» (p. 60). El hablante lírico tiene que testificar también el sacrificio de ese combatiente anónimo cuyo sacrificio es compartido también por el entorno:

Cuando murió el soldado,
lejos, escaló el mar una ventana
y se puso a llorar junto a un retrato.

Habría que contarlo. (P. 62).

Alamo que ha asistido a una batalla
y va contando noches con nombres de soldados (p. 72).

El soldado aparece como símbolo bivalente. En la primera estrofa se le humaniza, individualizándolo, acercándonoslo a su vivencia particular:

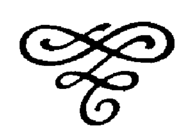
...y le daré, si vuelvo, una toronja
y una jarra de barro vidriado,
de esas que se parecen a sus pechos
cuando saltan de un árbol a otro (p. 64).

Y en la segunda se universaliza ese dolor, dotándolo de un sentido cósmico:

Pero en vez del soldado
sólo llegó una voz despavorida
que encaneció el recuerdo de los álamos (p. 64).

Entre el clavel y la espada representa un proceso en el que el hablante lírico, partiendo del desarraigo o separación, busca la reconciliación con él mismo y con lo «otro» en lo que tiene de realidad humana. La lucha cíclica entre las dos fuerzas opuestas: clavel (bien)-España (mal) va modificando recíprocamente estos dos principios, dando lugar a una posibilidad creadora, es decir, al amor o libertad original. Este poemario, escrito en un tono mesurado a raíz del destierro del poeta, supone una forma de conciliación donde más que la imagen de una sociedad y un mundo desgarrados destaca la sensibilidad lírica.

José Ortega



Teatro e infancia de Rafael Alberti

Sólo el llamado «teatro de urgencia», vinculado a las campañas electorales del período republicano o a nuestra guerra civil, descubre de un modo directo sus claros objetivos de propaganda, tomando nítidamente partido por una de las causas en conflicto y denunciando a la otra a través de formas satíricas, de trazo esperpéntico, donde a menudo se mezclan —de ahí el término «ensaladilla» empleado en más de una ocasión— diversas tradiciones populares, desde el guiñol al pliego de cordel.

Salvo ese teatro, del que no voy a hablar aquí, el conjunto de la obra albertiana, desde *El hombre deshabitado* (1931) a su versión de *La lozana andaluza* (1963), por citar sólo los dos extremos cronológicos de su teatro mayor —aunque algunos de sus poemas escénicos posteriores contengan un extraordinario y ya verificado potencial dramático—, podría considerarse como el alumbramiento de ciertas impresiones y reflexiones de su infancia y juventud, es decir, del período que va desde sus primeras letras en el Colegio de los Carmelitas del Puerto a sus comienzos madrileños, cuando se descubrió «marinero en tierra» y cambió, nunca del todo, su vocación de pintor por la de poeta. Así, por ejemplo, habrá que esperar al año de la *Elegía cívica* (1930) para que aparezca, clara, turbulenta e inequívoca, la posición revolucionaria del poeta. Sin embargo, *La arboleda perdida* restablece perfectamente la trayectoria y deja claro que Alberti encontró en las manifestaciones estudiantiles del ocaso de la dictadura un programa de acción claramente conectado con su experiencia infantil y adolescente. Y lo mismo podríamos decir de todas sus obras capitales.

La historia irá enriqueciendo, dando contenido y conciencia a un núcleo de ideas y experiencias que, aún no cumplidos los dieciocho años, conformaron ya, de un modo embrionario pero nítido, la personalidad de nuestro autor. La cita de Unamuno, «No sé cómo puede vivir quien no lleva a flor de alma los recuerdos de su niñez», que figura al comienzo de *La arboleda perdida,* vale por un manifiesto.



Un teatro de la memoria

La novela es, en buena medida, una rebelión de la memoria. La novela de Proust es el paradigma. Pero la cosa no resulta igualmente clara en el teatro, donde el autor acaba viéndose mucho más arrastrado por la dinámica de los personajes y de las situaciones. La relación entre memoria y fabulación es distinta, sin duda, en uno y otro caso, porque el teatro es la representación de una acción, con el consiguiente sacrificio de esa complicidad confesional que sí permite, y aún parece demandar, la novela. El escritor está detrás de las palabras y el dramaturgo está detrás de los actores, lo que implica que este último ha de encarar mediaciones mucho más decisivas, códigos mucho más autónomos. Por eso se dice, con razón, que cada representación de una misma obra es distinta, aunque el texto permanezca inmóvil.

Esta es una de las razones de que muchos escritores se hayan alejado del teatro. Y, en general, han hecho bien, puesto que los dramas se escriben para que *otros* los *hagan*, y no deben meterse en este campo quienes deseen «conservar» o «definir a toda costa» el significado preciso de sus obras. En la literatura caben, como es lógico, lecturas e interpretaciones diversas de los textos, pero el «objeto» permanece, como permanece la «literatura dramática», que es algo muy distinto de la representación teatral, «objeto» siempre variable. Al menos —para desesperación de ciertos críticos y eruditos— cuando está vivo e incorpora artísticamente a quienes lo hacen en vez de limitarse a ilustrar la anécdota y la literatura.

Desde esta perspectiva, un «teatro de la memoria» resulta difícil y contradictorio. Porque parece aspirar a cierta fijación, más propia de la literatura que del teatro. Alberti «está» en *La arboleda perdida* como difícilmente lo estará —él u otro— ningún autor en la representación de sus dramas. Tadeusz Kantor, la más genial expresión moderna de un «teatro de la memoria», ha resuelto el problema no sólo reservándose la función de dramaturgo, director de escena y escenógrafo, sino incluso saliendo al escenario para vigilar el curso de la representación, marcar su ritmo y, en definitiva, establecer una relación causal de dependencia entre ella y las exigencias, precisas y puntillosas, de su memoria.

Kantor se dramatiza a sí mismo —a través de la confrontación entre la memoria y un presente que la niega, cuyo resultado es, gracias al arte, la victoria y encarnación de la primera, es decir, de la muerte— en cada uno de sus espectáculos, sobre la base de asumir la totalidad de su «escritura escénica». ¡Qué distinta no sería una representación de *La clase muerta, Wielopole-Wielopole* o *Que revienten los artistas,* sin la autoría «total» de Kantor! O, mejor aún, ¿sería esto siquiera posible?

Yo creo que no, porque Kantor no ha construido ninguna partitura para que otros la interpreten. Su memoria hace cada uno de sus espectáculos, con mediaciones absolutamente creadas y controladas por él, como las palabras de un escritor o los colores de un pintor.



¿Qué sucede, entonces, con el teatro de Alberti, que posee una fuerte raíz en la memoria? ¿Hasta dónde el sentimiento de frustración que han producido muchas de las representaciones de ese teatro no se deberá, en buena parte, a que sus directores no han atendido a esta subjetividad, este ámbito de la memoria, que reclama? ¿Y cómo expresarlo si los avatares políticos, las circunstancias en las que Alberti ha escrito y estrenado, le han impedido totalmente la vinculación al mundo teatral, a la creación escénica de sus dramas?

Alberti, por la última razón señalada, no se ha planteado nunca, obviamente, ser un Kantor. Ha creado metáforas poéticas susceptibles de ser interpretadas por otros. Su teatro, aun siendo de la memoria, posee una dosis de «objetividad» que le permite asumir la autonomía de sus mediadores. Aun así, es obvio que, precisamente por ser un teatro de la memoria, contiene una voluntad de «propuesta total», de situaciones, palabras, imágenes, colores, atmósferas, ritmos, que deben vertebrarse en esa armonía dictada por la coherencia «secreta», profunda y sin normas, del recuerdo. Nada de eso se ha hecho entre nosotros con el teatro de Alberti, desatendido plásticamente y sin el cordón umbilical que lo ata a la memoria del autor.

La bahía de Cádiz

El primer goce fundamental de Alberti es el descubrimiento del paisaje en que ha nacido, su identificación sensorial y cultural con la Bahía de Cádiz. Pocos escritores, en efecto, han manifestado con tanto entusiasmo y tanta constancia, en la felicidad y la desgracia, en la frecuentación y en el exilio, a lo largo de las décadas, su amor por la tierra donde nacieron y vivieron su infancia. Un paraje que para Alberti —un hombre de probada conciencia internacional, dispuesto a interesarse por los pueblos más diversos, el poeta español que ha cantado con mayor verdad e intensidad el mundo físico y social de América Latina— no tiene el valor simplemente melancólico de nudo que ata a cualquier ser humano con su niñez. En junio del 89, con ocasión de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —única a la que ha querido pertenecer, después de rechazar reiteradamente la posibilidad de ingresar en la Academia de la Lengua—, Alberti, en un esfuerzo por sintetizar las líneas maestras de su identidad, afirmaba:

> Yo nací para la pintura. Mi primera, intensa, alegre vocación fue ella, entre blancas paredes de cal, playas y olas, y en el Puerto de Santa María. Alternaba mis clases en el colegio jesuita de San Luis Gonzaga, con mis salidas a la playa para pintar olas, barcos e inventadas sirenas. También escalaba las azoteas para divisar tejados y altas perspectivas de calles... [1].

He aquí cuatro dimensiones de la obra de Rafael: los colores marinos del Puerto, la referencia al colegio de los jesuitas, la introducción mitológica, nada paisajística, de las «inventadas sirenas», y la voluntad de mirar más allá, de buscar las «altas

[1] La palabra y el signo, *edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.*

perspectivas». Si a esta rosa de los vientos añadimos la realidad familiar en el marco de la sociedad portuense, tendremos las fuentes estéticas y políticas del entero Rafael. El qué y el cómo de cada una de sus obras, sus respuestas y tomas de partido —literarias y vitales—, estarán siempre dictados por la memoria de su niñez y adolescencia. Naturalmente, la historia, el estudio y el campo de sus lecturas, irán dando a la evolución y madurez de Alberti un trazo preciso, hijo de sus circunstancias personales y de su tiempo y, a la vez, incluido ya en la vida potencial de aquel muchacho que escapaba de las aulas del colegio de los jesuitas —con la conciencia de quien elige entre contrarios, entre realidades incompatibles— para perderse feliz en las dunas de la Bahía.

Preguntarse hasta dónde el imaginario de Rafael alteró los datos «objetivos» de su mundo infantil sería tanto como volver al origen de la teoría del conocimiento. El arte es siempre un acto de creación. Y, en este caso, la bahía gaditana es la bahía de Alberti, reconocible por todos los que hoy llegamos a ella, y, a la vez, absolutamente personal e íntima, integrada a la existencia singular del escritor.

Con todo, aún siendo esta una característica inherente a la relación de la memoria con el imaginario, bueno será recordar que en la vida de Alberti se dieron una serie de circunstancias que contribuyeron a potenciarla. Me refiero a la conciencia del exilio, que nace ya en el 17 —a los quince años del escritor—, cuando sus padres deciden trasladar la residencia familiar a Madrid, cobra una dimensión política en el 34, cuando el gobierno de la CEDA le impide regresar a España por algún tiempo, y adquiere una dimensión biográfica y poética esencial en el 39, cuando, vencido el ejército republicano, abandona el país para no regresar hasta treinta y ocho años después.

Ya en el 19, con ocasión de una breve estancia en el Puerto, apenas dos años después de su llegada a Madrid, Rafael —según nos dice en *La arboleda perdida*— sintió que lo que veían sus ojos no era lo que guardaba, vivo, su memoria.

> Si el puerto me pareció, tal como nunca había dejado de soñarlo, una maravilla, lo encontré triste sin ella (se refiere a una tía suya, Lola) muerta al poco tiempo de nuestra marcha; triste con su colegio jesuita de San Luis Gonzaga, en el que finalizaban aquel año su bachillerato mis viejos compañeros; triste... Triste por tantas cosas: porque tampoco ya existía Milagritos Sánchez, aquella inalcanzable niña de pantorrillas gordas que me comunicó el amor desde el pretil atardecido de su blanca azotea, y porque en todo lo que no era aire, el sol, el mar, el río, las casas, los pinares, había caído como un polvo amarillo que lo bañaba de una melancolía de flor a punto de doblarse... Lo que al regresar a Madrid sentí de nuevo por el Puerto fue la aguda nostalgia de sus blancos y azules, de sus arenas amarillas pobladas de castillos, de mi infancia feliz llena de trasatlánticos y veleros al viento relampagueante de la Bahía.[2]

El título de su primer gran libro de poemas —Premio Nacional de Poesía del 25— *Marinero en tierra* es ya la confesión poética, nunca desmentida, de este destino existencial.

En 1976, vísperas del estreno «solemne» —puesto que Ricard Salvat y Mario Gas lo habían hecho antes, en el marco de los teatros independientes— en España de *El adefesio*, con María Casares en el papel de la Gorgo, hice al autor y a la actriz, en la casa parisina de esta última, una larga entrevista, parcialmente publicada por en-

[2] *La arboleda perdida, Seix Barral, Barcelona, 1975. Libro II, pp. 115-116.*



tonces en la revista *Triunfo* y, por primera vez en su integridad, en mi libro, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti.* El autor, que postergaba su regreso a España hasta el momento en que la «transición democrática» legalizara la totalidad de los partidos —y, por tanto, el PC, del cual era notable militante— vivía ya la emoción del cercano reencuentro. Tras el recuento de sus experiencias teatrales y de poner el acento en la significación de *El adefesio* —desde su estreno en el Avenida, de Buenos Aires, en 1944, con Margarita Xirgu, hasta su inmediata presencia en el Reina Victoria de Madrid, con la primera (y, significativamente, nunca repetida) participación de María Casares en un reparto español—, el autor volvía a su recuerdo del puerto:

> Mi infancia pesquera, vinícola, marinera, me marcó de tal forma, para mí tuvo tal poder de claridad —para los ojos y el sentimiento—, que yo estoy tocado de una forma verdaderamente extraña y obsesionante por aquellos paisajes y por aquellos años. Naturalmente se me han mezclado con mi larguísima vida y con los terribles acontecimientos que me han sucedido, pero rara es la cosa que yo escriba que no salga, de una manera o de otra, del mar —aunque cuando yo diga mar no sea el mar de la bahía, en el fondo siempre lo es—, y de todo aquello que en mí sigue siendo fundamental. Si yo no hubiera tenido aquella infancia y aquellos tíos locos andaluces, todos tan religiosos y tan borrachos, no creo que hubiera escrito y es fácil que sólo hubiera sido pintor... [3]

«...Tan religiosos y tan borrachos»

Rafael se refiere ampliamente a su familia en *La arboleda perdida.* A la evocada «religiosidad» y «borrachera» —en un sentido que, sin duda, excede en mucho de la estricta embriaguez producida por el exceso de alcohol— habría que añadir la de la «decadencia económica», con todo lo que ello implicaba en una sociedad donde la propiedad era el supremo valor. Más aún: la imagen de «aquellos tíos locos andaluces, tan religiosos y tan borrachos», es indisociable de su realidad económica.

Si el poder económico exigía, como signo social, la práctica ornamental de la religión católica y conllevaba el ejercicio de un poder político generalmente aceptado, bien se entiende que la pérdida de ese status generaba una situación patética y humillante, de la que eran expresión las calificaciones de «locura» y «borrachera» aplicadas por Alberti a su familia. A este respecto, el teatro español no sólo ha dado testimonio de ese conflicto, sino que ha hecho de él uno de sus temas, quizá —frente a su habitual conservadurismo y a su respeto servil a las clases dominantes— porque los «empobrecidos» que se niegan a aceptar su condición, los «nuevos pobres», han constituido un sector molesto, que urgía separar de los que, de un modo real, detectaban la propiedad y, por tanto, debían detectar el poder social. Si el «nuevo rico» ha solido rescatar su grosería espiritual con la evidencia de su dinero, el «nuevo pobre» ha sido el sujeto grotesco de dramas y comedias, el individuo que intentaba defender —rota su antigua realidad— la «apariencia». Apartado por los ricos, e incapaz de asumir la condición social que le correspondía, el «nuevo pobre» ha vivido

[3] Tiempo y teatro de Rafael Alberti. *Primer Acto y Fundación Alberti. Madrid, 1990, p. 456.*

en una especie de agonía, sabiéndose despreciado por los que, hasta hacía poco, fueron los «suyos», e intentando, a través de la ceremonia de las «apariencias», mantener una imagen pública cada vez más artificiosa. Desde la cursilería de ciertos personajes benaventinos al horror adefésico pintado por Alberti, pasando por las tragicomedias de Arniches y el orden falaz de las Rositas y las Bernardas lorquianas, no encontramos sino la manifestación de la decadencia económica de ciertos sectores sociales —difícilmente asimilables a lo que se califica en Europa de burguesía—, estrictamente definidos por su propiedad inmobiliaria. Grupo social que no debe confundirse con ese otro, igualmente patético, formado por quienes, habiendo sido siempre pobres, han intentado «acercarse» a las clases ricas, ofreciéndose como monaguillos de la ceremonia.

Aquí hablamos de la compulsión y la violencia de quienes se aferran a una imagen «perdida» y sienten la vergüenza de presentarse ante una sociedad donde —sobre todo por quienes fueron sus «iguales»— ya no se acepta. Compulsión que se traduce, entre otras cosas, en la fervorosa integración en los estereotipos sociales y políticos de clase, que incluían por entonces, de manera destacada, las buenas relaciones con la Iglesia y la condena pública de cuantos —amparándose en el arte, la cultura o la política— rechazaban esa dependencia.

En *La arboleda perdida* hay varias referencias que explican la nueva situación de la que fuera un día próspera familia de los Alberti.

> Mis abuelos habían sido cosecheros de vinos, grandes burgueses, propietarios de viñas y bodegas, católicos hasta la más estrafalaria locura y la más violenta tiranía. Ellos y otras cuantas familias poderosas eran, aún a principios de este siglo, los verdaderos amos del Puerto. [4]

De esta situación, por el abandono, la torpeza y la mala administración de los tíos del escritor, la fortuna de los Alberti había ido a menos, al punto de que el propio padre de aquél había tenido que aceptar el puesto de representante de un bodeguero rival, quizá con el ánimo de aprovechar los obligados viajes profesionales para alejarse de las mortificaciones sociales del Puerto. El resto, cuantos seguían viviendo en el Puerto, eran la expresión adefésica de la agonía familiar.

> Lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. Preferían mis padres, tíos y demás parientes un buen recitado, sin tropiezo, de la Salve o el Señor mío Jesucristo a una mediana demostración de la lectura o escritura. Así, mi tío Javier, por ejemplo, a sus veintitantos años de edad conocía a la perfección todas las obligaciones del cristianismo, mas durante la misa tomaba el devocionario al revés, frunciendo con recogido sufrimiento la frente analfabeta [5]

La condición del mundo infantil de Alberti se define. Al escritor le faltan aún varios años para leer a Dostoyevsky y descubrir un oscuro parentesco entre los extraviados personajes de sus novelas y su propia familia del Puerto. El novelista ruso le dará

[4] La arboleda perdida, *ed. cit. Libro I, p. 12.*
[5] *Id. ed. cit. Libro I, p. 28.*



una especie de señal estética, una indicación literaria, que nuestro autor conectará con su propia voluntad de recordar a sus parientes en dramas, poemas y memorias. La palabra «locura» se impondrá como expresión de conductas situadas «fuera de la realidad», de enajenación social y rechazo del curso de la historia.

La reducción de la práctica religiosa a una actitud simplemente ceremonial, vacía de ideas y sentimientos ajenos a su «objetivo social», genera un tipo de conducta a cuya expresión dedica Alberti *El adefesio.* La teatralización continua de la religión católica, lejos de operar, como ocurre en el gran teatro, al modo de una máscara protectora para poder decir la verdad, se vuelve un sistema que identifica a los personajes con sus máscaras, es decir, que se limita a encubrir cuanto hay debajo de ellas. A la mirada del niño Rafael Alberti y la pluma del Rafael Alberti adulto les corresponde percibir y expresar esa identificación falaz, el devocionario del revés en el gesto devoto del tío Javier, o la violencia encubierta de tantas manifestaciones «públicas» de la piedad.

Conviene subrayar que la visión albertiana del mundo familiar de su infancia, no cae nunca en la condena o menosprecio de las personas. Lo que rechaza Rafael es su significación social. Y cuando se le cruza algún buen recuerdo, no vacila en reflejarlo con cierta ternura. Si nuestro autor consigue hacer de este viejo mundo familiar un material dramático es, precisamente, porque la relación que su memoria guarda con él no es de tipo moral, sino social y político. Alberti siente a esos personajes en la tragicomedia de tener que afirmarse como lo que no son, de sufrir la humillación profunda de implorar un reconocimiento social que, dadas sus circunstancias económicas, se les niega. De ahí su duplicidad, el juego entre el rostro y la máscara, que es lo que el dramaturgo Alberti intenta potenciar, débil y angustiado el primero, cruel e intolerante la segunda, patético uno y condenable la otra, capaz de provocar en nosotros ese sentimiento de lo contrario que, según Pirandello, definía la naturaleza del humor.

Personajes odiosos por sus actos, dignos de compasión por su desesperada defensa de «las apariencias», a la vez víctimas y verdugos en la aplicación de la moral católica y los principios socioeconómicos tradicionales, sometidos, en fin, a un medio donde el empobrecimiento equivalía a la caída en los infiernos. Por eso Alberti los califica de locos, de borrachos, de adefésicos y nunca, simplemente, de canallas.

La importancia de este mundo familiar es tal en la personalidad de Alberti, que, según confesión propia —incluida entre las citas de este trabajo—, quizá de no contar con él hubiera seguido en la pintura. Es difícil e irrelevante hacer cualquier cábala en ese sentido. Pero las palabras de Rafael sí indicarían algo de gran interés en el contexto de este trabajo: que si los colores del Puerto le llevaron a tomar lápices y pinceles, fue el comportamiento, el desequilibrio de algunos de sus tíos y primos, el que lo situó por vez primera ante una realidad social e ideológica que necesitaba ser penetrada por las palabras.

La educación religiosa

La última cita introducía los temas de «la educación religiosa» como signo de clase y el de la oposición entre los objetivos que ésta perseguía y aquellos que corresponden a la cultura y el arte de nuestro tiempo. El paso de Rafael, en primeras letras, por el colegio de los carmelitas y, más tarde, y de un modo decisivo, por el de San Luis Gonzaga, regido por jesuitas, agudizará la conciencia del problema.

Por lo que se refiere a la religión, Rafael distinguirá reiteradamente a lo largo de su vida —y ahí están las cariñosas referencias a la fe de su madre— entre dos concepciones de la misma. Una, pertenece a la tradición popular, a los misterios, milagros y leyendas, con que las gentes sencillas han enriquecido su interpretación de la existencia. Es un mundo personal y poético, que Rafael siempre ha respetado y que, en una ocasión, tras pasar varios días en el monasterio de Silos, le inspiró su *Santa Casilda*, obra perdida durante mucho tiempo, rescatada hace poco, y de inmediata publicación por la Fundación Alberti. En ese ámbito, religión, arte y cultura no entran en conflicto. Privada la primera de toda identificación con el poder, se convierte en una vivencia libre, en torno a la que florecen poemas, canciones y delicadas creaciones del imaginario. La otra concepción de la religión es la que la asocia al poder, convertida en un instrumento de intimidación del sistema dominante, poblada de magnificencias eclesiáticas, de hogueras y excomuniones para los incrédulos, y de la consoladora felicidad eterna para los desheredados. Esa es la religión que irrita e indigna a Rafael por su complicidad en las desdichas de la historia humana.

Sólo en *El hombre deshabitado* se permitirá Rafael formular la pregunta que, según nos dice en *La arboleda perdida*, le atosigaba en sus años de alumno de los jesuitas: por qué Dios, que sabe cuanto va a suceder, permite que muchos hombres vayan al infierno; por qué los hay que viven con todas sus circunstancias a favor y alcanzan el cielo sin esfuerzo, mientras otros, desde su nacimiento, son empujados por una serie de factores al fuego eterno. En la obra, Alberti da la respuesta que le enseñaron en el colegio: no hay respuesta, porque se trata de un misterio. Así que su «auto sacramental» se queda sin sacramento y el hombre proclama que la aceptación de los cinco sentidos —que, paradójicamente, le ha entregado el propio Dios—, el dejarse habitar por la vida conduce, inevitablemente, a la rebelión. He aquí el dilema: vivir deshabitado, despreciando los sentidos, es decir, los instrumentos de la vida, para alcanzar sonámbulamente la Gloria o aceptar la Creación en su plenitud, para acabar, inexorablemente, cargados de memoria y de preguntas, en los infiernos. Dilema al que Alberti, encarando cuanto le enseñaron en las aulas, reponde nítidamente en *El hombre deshabitado* y en su vida.

Ahora bien, si la religión —o mejor, la alianza entre la vida y el infierno, por una parte, y la resignación y el cielo, por otra— es el tema «teológico» de *El hombre deshabitado*, puede decirse que, en su dimensión social e histórica, reaparecerá en varios de sus dramas, a veces de un modo directo, como es el caso de *El adefesio*



o de *El bazar de la providencia* y la *Farsa de los Reyes Magos*, estas dos escritas para la campaña electoral del 34, a veces, formando parte del telón político de fondo, como sucede en su versión libre de *La lozana andaluza*.

A los fines de este trabajo, cuanto dice Alberti en *La arboleda perdida*, referido a sus años infantiles en el Colegio de San Luis Gonzaga, es de una enorme significación. Allí está, a nivel de experiencia, el embrión de lo que será luego parte esencial de su pensamiento y de su obra.

> Mi educación religiosa corresponde, no ya a la gran época de los altares y cornucopias doradas a fuego, sino a la decadente y lamentable de los oros fingidos y de los resplandores engañosos, de los sagrados corazones fabricados en serie y esos necios milagros productivos de una Virgen de Lourdes o un Cristo de Limpias... De los *Autos Sacramentales* de Calderón al *Divino impaciente* de Pemán, pasando por el oportunismo económico-místico de Eduardo Marquina. De la fe con grandeza, llena de truenos y relámpagos, a la más baja hipocresía y a la explotación más miserable... Resumiendo: del oro puro de las estrellas a la más pura caca moribunda [6]

Otra cita nos ayudará a concretar el juicio político que a Rafael le merece esta educación, cuanto hay en ella de embrutecimiento y de «entenebrecimiento de los azules del cielo», lo que equivale, por parte del poeta, a identificar la vida con los colores y la religión con la muerte y las tinieblas, según aparece en *El hombre deshabitado* y, sin alusión expresa a la religión —sustituida por el fascismo— en *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Dice Alberti:

> De todos aquellos colegios andaluces, tanto de los de primera como de segunda enseñanza, se salía solamente con la cabeza loca de Padrenuestros, pláticas terroríficas, y con tal cúmulo de faltas ortográficas e ignorancias tan grandes que yo, aun a los veinte años, después de cinco ya en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente. ¡Lamentables generaciones españolas salidas de tanta podredumbre, incubadas en tan mediocres y sucias guaridas! Aunque en la actualidad deteste y odie el imbécil alarde antirreligioso, si no peor en su extremo, por lo menos tan desagradable e inculto como el más cerril de los beatos, quiero consignar *una vez más* en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, *que nos entenebreció desde niños los azules del cielo*, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas [7]

Noche de guerra en el Museo del Prado es, a partir de una anécdota real —los riesgos del Museo bajo los bombardeos de la Guerra Civil, la acumulación de los cuadros en los espacios menos vulnerables y la evacuación a Valencia de los más valiosos—, una dramatización de ese sentimiento conservado y crecido en la memoria de Alberti desde sus años de juventud: los cuadros del Museo eran los «azules del cielo»; los aviones de bombardeo, la tiniebla, la religión, el fascismo.

[6] *Id. ed. cit. Libro I, pp. 35-36.*

[7] *Id. ed. cit. Libro I, pp. 28-29. Los subrayados son míos.*

Clases sociales

Comentábamos antes hasta qué punto la familia de Alberti se veía sometida a la tragedia social de tener que defender las «apariencias» de su antigua clase, cuando todo el Puerto —o, al menos, todo el sector adinerado— conocía su empobrecimiento. La humillación que ello suponía la vivió Alberti desde su infancia y, a buen seguro, contribuyó a despertar la conciencia social del futuro escritor. Este es un punto importante para alzarlo contra quienes identifican la militancia en un partido con la aceptación a pies juntillas de su credo y su programa y, en consecuencia, zarandea la figura de Alberti como la de un disciplinado comunista. La génesis del comunismo de Alberti es otra, y otro ha sido su papel de militante.

Rafael siente y descubre en su infancia los dolores causados por el orden social. De entonces hasta hoy, sus tomas de partido sólo son la adaptación a la circunstancia precisa en que vive de aquel —enriquecido luego por la experiencia— sentimiento infantil. La dictadura de Primo de Rivera lo pone junto a los estudiantes que reclaman la República. La evidencia de que la nueva realidad institucional —¿qué libertad?, ¿para quién?, ¿en qué orden económico?— no altera la situación material de las clases populares y de que en la República militan muchos sectores que sólo buscan el modo de frenar el cambio social a través de un nuevo juego político —la lapidaria frase de *El gatopardo*, de Lampedusa, tantas veces repetida—, le empuja hacia el marxismo. Su estancia en la Alemania nazi le descubre los objetivos del fascismo; sus meses en la URSS, la identificación histórica entre antifascismo y comunismo. La rebelión asturiana del 34 y, dos años más tarde, la guerra civil, fijan y radicalizan su posición. Los años del exilio argentino, en un ámbito donde es mínima la presión del PC, los vive como un comunista libre, que nada sabe de los problemas y presiones que padecen muchos de sus amigos y antiguos correligionarios en la URSS y en otros países a los que llega, directo y cotidiano, el brazo de Moscú. Sus esporádicos viajes a Europa, que no se inician hasta después de un período de aislamiento en Argentina, no le descubren la realidad, sometidos como están a rígidos y ceremoniosos programas, aunque el viaje de los 50, a raíz del 20 Congreso del PCUS, tras la denuncia kruschoviana del stalinismo, les quite tanto a él como a María Teresa León— que contará en *Memoria de la melancolía* el horror que sintió al conocer el destino de muchos de sus viejos amigos militantes y, en más de un caso, héroes de la guerra civil española— más de una venda. Instalado en Italia, apoya el eurocomunismo y la actitud pacificadora de Santiago Carrillo, sufriendo en Moscú los desaires que este oportunismo provoca entre los viejos ortodoxos. Y vuelto a España, abandona pronto el escaño de diputado por la provincia de Cádiz, ganado en una campaña en verso, dedicada a cantar al pueblo andaluz y a condenar una serie de lacras históricas. Si en la obra de Alberti no faltan algunos poemas ocasionales, claramente escritos por encargo del Partido —por ejemplo, los que dedicó a Ramón Tamames cuando fue



candidato a la alcaldía de Madrid— constituyen una parte insignificante, en número y calidad poética, dentro del conjunto de su obra.

Rafael, como poeta, necesita conectar su protesta social con las fuentes de su identidad, originadas en su infancia. Cuando abandona esa estrella y avanza por otros rumbos su personalidad política se minimiza. Porque él no es un analista de la realidad social ni un estudioso de las relaciones económicas, sino alguien que ha ido construyendo una secuencia con todas las injusticias registradas en su retina y que, al pie del cañón, o al pie de obra, ha escrito cuanto le ha dictado ese encuentro con la realidad. Así hasta hoy, en que sigue siendo un poeta listo para cantar todas las causas que su corazón considera justas.

Probablemente si Rafael hubiera nacido en el seno de una familia próspera y vivido en el Puerto con todos los privilegios inherentes, su sensibilidad social, su percepción de la injusticia, habrían tenido otro desarrollo. Tampoco su familia habría desprendido esa imagen de locura y de ruina que tanto le impresionó. Pero tal como fue su infancia, se sintió muy pronto como un extraño en el mundo que la tradición familiar —en pugna con su realidad— le imponía. Así que vivió como niño y sin la menor resignación, las humillaciones que vivían y aceptaban sus mayores. La vertebración de su eterno antagonista resultó, pues, relativamente sencilla. Estaba hecho de riqueza, religión católica española, educación jesuítica, ignorancia, entenebrecimiento de la vida y de los sentidos, humillación de los débiles, deshabitación del hombre... De ahí su progresiva construcción, literal y biográfica, del personaje vital, revolucionario, laico, sensorial, habitando, que oponerle.

Citemos de nuevo un fragmento de *La arboleda perdida*:

> Con motivo de no sé qué suceso revolucionario —masónico, según mi tío abuelo—, ocurrido en España a mediados del siglo XIX, los jesuitas del Puerto tuvieron que escapar momentáneamente de su recién fundado colegio refugiándose muchos en las casas más ricas de la capital gaditana y pueblos de su bahía. Mi familia fue de las más gustosas en recibir gran número de aquellos listísimos y temerosos padres, cuyos no menos aprovechados descendientes habían de ser, rodando el tiempo, mis fríos y hasta crueles profesores. En agradecimiento a aquella labor encubridora de los ricos, decidieron abrir los jesuitas, tan sólo para los muchachos portuenses, un externado gratuito, que fue a donde me llevó mi madre y donde tuve que soportar, junto a ocios y rabonas reveladoras, humillaciones y amarguras que hoy todavía me escuecen. [8]

El hecho de que Alberti escribiera este texto en los finales de la guerra civil, perdida ya para su causa, muestra hasta qué punto las «humillaciones y amarguras» fueron profundas y permanecían siempre vivas, orientadoras, en su memoria.

Finalmente, si nos remitiéramos a *De un momento a otro*, el más autobiográfico de los dramas de Alberti, encontraríamos a muchos de sus parientes reales, trasladados al escenario con particularidades que se corresponden literalmente con las atribuidas en *La arboleda perdida*, es decir, en sus memorias. Sólo el personaje que le representa —al que da el nombre de Gabriel— no coincide con su propia biografía,

[8] *Id. ed. cit. Libro I, p. 33.*

sino con otra hipotética —y quizá deseada—, comprometida con la clase obrera del Puerto y cerrada con esa muerte heroica que el viejo poeta del 27 deseó, en los tiempos de la *Elegía cívica,* y volvió a perseguirle cuando pensó que su amigo Federico había sido asesinado en su lugar.

Civilizaciones de lo azul y de lo blanco

La «presencia» del Puerto en toda la obra de Alberti supone no sólo el constante retorno a las fuentes biográficas de su infancia, sino, de manera profunda, un sentimiento determinado del color y del valor de los sentidos. Sus numerosas referencias a la bahía incluyen siempre un amor a su paisaje, a sus dunas, a su mar, a sus mitos milenarios, a un ámbito con valor emblemático de civilización. El dolor que conoció en 1917, cuando su familia se trasladó a Madrid y tuvo que abandonar el espacio físico del Puerto, debió de parecerse al que produce una mutilación. Rafael había comenzado siendo pintor, porque esta actitud era la que más le acercaba a la comunión con su paisaje. Hasta que un día pensó y sintió que la poesía le permitía expresarse mejor que los pinceles, que éstos no bastaban para poner afuera sus reflexiones sociales y sus demandas interiores.

El cambio no supuso nunca el abandono de su identidad artística inicial, sino la búsqueda de un modo mejor y más complejo de manifestarla. De ahí los conocidos cruces entre la pintura y la literatura a lo largo de toda su vida, y a los efectos de este trabajo, la condición pictórica de sus dramas, el valor que siempre tiene en ellos el lenguaje de los colores y de las imágenes. Estamos ante un problema de fondo que nos ayudaría a entender una de las causas de que el teatro de Alberti haya solido ser tan mal representado en una civilización, o tradicion española, del realismo psicológico, tesis verbal y carácter meramente indicativo de la decoración escénica.

En el teatro de Alberti, con independencia del lugar donde ocurra la acción, hay siempre una resonancia mitológica que lo sumerge en la sensorialidad mediterránea. No importa que las cosas ocurran en la Ibiza de *El trébol florido,* en la tierra taurina de *La Gallarda,* en las salas cerradas del Museo del Prado, o en la cárcel familiar de *El adefesio.* La gran protagonista del teatro de Alberti es siempre la luz, blanca y azul, en pugna con la tiniebla, es decir, las dunas de sus tardes de rabona contra las negras sotanas de los jesuitas de su colegio. Este entramado entre los colores y las ideas es parte sustancial del teatro y la personalidad de Alberti, un fenómeno poético que espera aún su expresión escénica, una y otra vez traicionado por quienes montaron sus obras en función de sus palabras o de las posiciones políticas del autor. El teatro de Alberti se ha representado hasta hoy con luz madrileña, o, como sucedió en el montaje que hizo José Luis Alonso de *El adefesio,* con tintes tomados a la Granada de Lorca o al esperpento de Valle Inclán. Existían, desde luego, razones ideológicas para caer en esa trampa, afinidades palpables entre los tres autores, y aun referencias



del propio Alberti al origen ruteño, no gaditano, de la anécdota de su obra. Pero la respuesta escénica, teatral, no estaba ahí, como no lo ha estado en esos cinco sentidos severos de auto sacramental calderoniano, que aparecieron en *El hombre deshabitado*, de Emilio Hernández.

Alberti trae de su infancia del Puerto, de sus horas marinas, de sus tardes en busca de novillos a los que dar un capotazo, de sus primeros dibujos, de la casas blancas, de los barcos y las inventadas sirenas, una mitología iconográfica, un ámbito vital sin el cual su teatro pierde sentido, verdad y temperatura. ¿Cómo contar la historia del toro Resplandores que acaba siendo una constelación (*La Gallarda*), la lucha entre el mar y la tierra (*El trébol florido*), la resurrección de los personajes pintados del museo (*Noche de guerra en el Museo del Prado*), la sensorialidad gozosa y protagonista de Roma (*La lozana andaluza*), o las ceremonias erótico-piadosas de Gorgo (*El adefesio*), sin dar entrada a ese mundo metaconceptual, a esa afirmación sencilla y colosal de la luz contra la tiniebla?

> Comprendí que aun a pesar de los alados grises, platas, azulados y rosas de Velázquez, de las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes de El Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán y el poderío cromático de Goya, mis ojos y mi sangre, todo yo pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde pagania, de quien Ticiano, sobre los grandes otros —¡oh, Tiépolo!—, se llevaba la palma. El más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y de las ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje Huelva arriba, hacia los confines de Portugal [9]

Rafael se llevó de Cádiz su destino teatral de desterrado. Al menos hasta la hora en que las olas mediterráneas derriben las puertas de los escenarios madrileños.

José Monleón

[9] *Id. ed. cit. Libro II, p. 103.*



Av. de MAYO 1222 • Empr. EDUARDO AMOROSO • U.T. (38) 2295



(10)

Hoy JUEVES 8 de Junio de 1944

NOCHE a las 22

DEBUT de la Compañía

ESTRENO

El Adefesio

(Fábula del amor y las viejas)

Tres actos de

RAFAEL ALBERTI

REPARTO

(por orden de aparición)

UVA	AMELIA DE LA TORRE
AULAGA	TERESA LEON
BION	EDMUNDO BARBERO
GORGO	MARGARITA XIRGU
ANIMAS	MARIA GAMEZ
ALTEA	ISABEL PRADAS
MENDIGO 1.º	GUSTAVO BERTOT
MENDIGO 2.º	MIGUEL ORTIN
MENDIGO 3.º	EDUARDO NAVEDA
MENDIGO 4.º	JORGE CLOSAS
UN HOMBRE DEL CAMPO	JOSE M. NAVARRO
EL QUE NADIE ESPERABA	ALBERTO CLOSAS

La acción, en un pueblo de la Serranía del Sur de España.

Escenografía sobre bocetos de

SANTIAGO ONTAÑON

realizados en los talleres de TESTA.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

	Valor	Impuesto Ley 12.704	Total
Palcos Avant-Scène Bajos (con 4 entradas)	$ 19.05	$ 1.—	$ 20.—
» Avant-Scène Balcón (con 4 entradas)	» 17.10	» 0.90	» 18.—
» Bajos (con 4 entradas)	» 15.20	» 0.80	» 16.—
» Balcón (con 4 entradas)	» 13.30	» 0.70	» 14.—
» Altos (con 4 entradas)	» 9.50	» 0.50	» 10.—
PLATEA	» 3.30	» 0.20	» 3.50
Super Pullman	» 2.85	» 0.15	» 3.—
Pullman	» 2.35	» 0.15	» 2.50
Tertulia	» 2.10	» 0.10	» 2.20
Entrada a Palco	» 3.30	» 0.20	» 3.50
Delanteras de Paraíso	» 1.40	» 0.10	» 1.50
Entrada general al Paraíso	» 1.—	» —	» 1.—

PLATEA (con impuesto) $ 3.50

MAÑANA. — Vermouth a las 18.30 y Noche a las 22 horas:

EL ADEFESIO

LUNES: DESCANSO DE LA COMPAÑIA

«POR DISPOSICION MUNICIPAL (Art. 201-CD 345.24) queda prohibido en las salas de cines y teatros, la permanencia de personas con el sombrero puesto una vez iniciado el espectáculo.»



Alberti: del teatro político al teatro integrador

1. Alberti en el teatro español del exilio. Su recuperación en el teatro español actual.

Mil novecientos treinta y nueve (¡medio siglo ya!) fue el comienzo de una traumática diáspora que afectó al teatro español, como a otros frentes culturales, de una manera especialmente grave, más incluso que a los otros géneros literarios. Desde Machado a Grau, desde León Felipe a Casona, desde Madariaga a Sénder, desde Alberti a Max Aub, nuestro teatro, nuestro mejor y prometedor teatro, desapareció de los escenarios y de las librerías, dejando una sensible orfandad, que las muertes de Valle, Unamuno y Lorca, en el mismo aciago año de 1936, patentizaron aún más crudamente. Aquel grito de Alberti al bajarse el último telón, en el estreno de *El hombre deshabitado*, había sido un detonante y una aldabonazo de renovación, de urgente y necesaria renovación, en la escena española, que la guerra y el exilio tiraron por tierra, y sin posible solución. Apenas un par de nombres de ese teatro republicano que prometía logros maduros traspasaron el negro túnel de la guerra (Pemán, Jardiel, más los sobrevivientes Marquina y Arniches junto al momificado Benavente). Y por supuesto el teatro que en la diáspora se siguió escribiendo, editando y representando (cuando se podía) para nada contó, durante varias décadas, en el teatro de la España de Franco. Cuando se dice que el mejor teatro español de los años cuarenta se produce fuera de España, no se está faltando a la verdad, pero no menos cierto es que ese teatro resultó inoperante (e inexistente) para el público natural al que debiera haberse dirigido, el español que se evadía entre las tesis moralistas pemanianas, los melodramas azucarados de Torrado, los absurdos perfectamente dosificados y controlados de Mihura y las contradicciones (antes, *Santa Rusia;* después, *Aves y pájaros)* de don Jacinto Benavente. Como alternativa, los clásicos que Felipe Lluch mostraba en *El Español*, los espectáculos folclóricos o los inocentes atrevimientos de Celia Gá-

mez. Los más iniciados e interesados podían consolarse con esporádicas representaciones matinales en el salón de actos de algún instituto de enseñanza media a cargo de los muchachos de «Arte Nuevo». Todo el rico e interesante teatro del exilio era un perfecto desconocido que había que recuperar algún día, y en ello estamos aún.

Ese teatro —el del exilio— al que aportaron su oficio no sólo dramaturgos (algunos de una manera muy esporádica) sino también escenógrafos (como Santiago Ontañón), actores y actrices (como Diosdado, López Lagar, Edmundo Barbero, Pilar Muñoz, Amelia de la Torre o —indiscutiblemente la mejor— Margarita Xirgu) y directores (como Rivas Cherif o Ángel Custodio; como Martínez Sierra o José Estruch), este teatro —como digo— tiene en la obra dramática de Rafael Alberti un ejemplo fehaciente de la calidad que —de forma aislada, casi adánica— este teatro logró alcanzar en el contexto del exilio hispanoamericano, preferentemente.

Alberti encabeza el teatro del exilio con Aub y Casona, seguido de cerca por una nutrida nómina en la que se pueden incluir desde los mayores del grupo, como León Felipe, Salvador de Madariaga o Jacinto Grau, o los coetáneos de Rafael, como Sénder, Masip, Salinas, Bergamín, Dieste, Altolaguirre, María Teresa León..., o los más jóvenes como José Ricardo Morales, Alvaro Custodio, José Antonio Rial, José María Camps, Manuel Andújar, etcétera.

Esas son las piezas de un puzzle que tuvo diversa andadura, diferente historia y mucho olvido durante demasiados años. Un puzzle en el que el tema de la España perdida, directa, alegórica o históricamente tratado, es un lógico común denominador. España está presente —desde sus heridas, desde sus tradiciones, desde su añoranza— en Aub *(Las Vueltas)*,en Casona *(La dama del alba)*, en Salinas *(Los Santos)*, en León Felipe (las piezas de *El Juglarón)*, en Sénder *(Jubileo en el Zócalo)*, en Madariaga (piezas sobre el Cid, Colón o los Reyes Católicos), en Rial *(La muerte de García Lorca)*, en José María Camps *(El edicto de gracia)*, etcétera. Y España está omnipresente, de una forma directa o levemente escondida tras sus mitos, tras sus clásicos, en todo el teatro albertiano. ¿Qué lugar ocupa el teatro de Alberti en el teatro español del exilio? ¿Qué características peculiares y comunes presenta este teatro con el del resto de los transterrados? Indudablemente un lugar y un perfil muy destacados. Ya se ha dicho antes que Alberti integra una triada con Aub y Casona. Recuérdese que Alberti contó con la compañía encabezada por Margarita Xirgu para estrenar *El Adefesio* en 1944, y la misma actriz había encarado un año antes el papel simbólico de España en la reposición de la *Numancia* cervantina, en Uruguay; que Brecht (nombre importante, si los hay, en el ámbito de la dirección escénica en la Europa de este siglo) concibió un montaje de *Noche de guerra en el Museo del Prado;* que esta última pieza ha contado con excelentes versiones en Italia, Francia y España, firmadas —algunas de ellas— por Ricard Salvat; que sus adaptaciones de clásicos como Delicado o Lope de Vega finalmente han encontrado una atención inmediata entre un público fiel con el dramaturgo, si bien la recepción crítica de este teatro no ha sido todo lo favorable que se desearía: en ello también Alberti comparte suerte y circunstancias con el teatro de Aub.



Alberti elabora en el exilio un teatro muy personal (como habían sido el de preguerra y el de guerra) que tiene suficientes diferencias y algunas semejanzas con el resto de dramaturgos del exilio: unas alegorías míticas y una recreación de clásicos que le acercan a León Felipe; un cervantinismo que se refleja también en las adaptaciones de Altolaguirre, o de Sénder; un trasfondo lírico indudable que se aproxima y se diferencia a la vez del que despliega Casona; y un compromiso permanente que se alinea con la postura y el teatro de Max Aub; una ironía en la presentación de figuras y situaciones que recuerdan el estilo dramático de José Ricardo Morales; una relectura de modelos consagrados que se repite —como otros muchos casos— en la corta obra escénica (e inédita) de María Teresa León. Pero, a la vez, Alberti es fiel a los componentes más destacados de su primer teatro (el que se forja con *El hombre deshabitado* y *Fermín Galán)* durante ese largo período de exilio. Si aquellas dos piezas de la República (prolongadas en el «teatro de urgencia» de la guerra) conjugaban por un lado vanguardia innovadora sobre fórmula tradicional (el auto sin sacramento) y por otro, testimonio comprometido sobre estética esperpentizante *(Fermín Galán),* esos mismos parámetros se proyectan sobre el teatro posterior, desde *De un momento a otro* a *El despertar a quien duerme,* como vamos a tener ocasión de revisar en las páginas siguientes. Y si en la pieza de 1931 se reflejaba, escena a escena, el mundo poético obsesivo e inquietante de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas,* no otra cosa va a ocurrir en el teatro del exilio. Es sobradamente conocida la interrelación que hay entre el libro de poemas *De un momento a otro* y el texto teatral homónimo, y más aún la que se establece entre *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *A la pintura.* La Roma por la que deambula, sensual y bulliciosa, valiente y dolorida, Lozana, mucho tiene que ver con la Roma plasmada en un precioso libro de poemas de 1968, y poemas de los libros primeros están en la base de las historias de Aitana, Altea y Gallarda. Más todavía: si el poema escénico es una constante en la literatura versificada de Alberti (desde los ejemplos que se podrían señalar en *Marinero en tierra),* poemas escénicos extraordinarios como «El matador», «La soledad», «Funerales de arena» o «El testamento de la rosa» rematan una trayectoria teatral en la que lo lírico, lo dramático, lo tragicómico, lo satírico o lo burlesco se dan la mano en reducidísimos textos que son apuntes de nuevos posibles ejemplos de un teatro que transita permanentemente aliado con el momento poético que ocupa y preocupa al poeta Alberti. Recordaré también, a mayor abundamiento, que dos poemas escénicos del libro aludido antes, *Roma, peligro para caminantes,* están en la base de la dramatización de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, otro exiliado, como Alberti, en la Roma que asedió Carlos V.

La recuperación de los dramaturgos del exilio sigue siendo un reto pendiente en nuestro panorama escénico actual, a partir de 1975. El caso especial de Alejandro Casona, reproduciendo en los años sesenta los éxitos comerciales que había obtenido en los teatros bonaerenses entre 1941 y 1957, no se repite con ningún otro autor teatral del destierro. Además —como ha apuntado César Oliva— «el corte estilístico que



se produjo fue clamoroso: mientras que la comedia burguesa disponía de un tono igualador, el teatro del exilio tiene profundas diferencias estéticas entre sus creadores». Ni siquiera la recuperación parcial del teatro albertiano, con no haber sido escasa, ha logrado (son otros momentos en la sociología de la escena y en la sociología del público) la aquiescencia que hace veintitantos años lograban *La tercera palabra, La dama del alba, La barca sin pescador* o *El caballero de las espuelas de oro.* Las razones deben ser obvias para todos: Casona ofrecía un teatro que en el mejor de los casos —pienso en *La dama del alba,* por ejemplo, estrenada por la misma compañía de la Xirgu el mismo año, y en el mismo teatro, que *El Adefesio*— no ofrecía más que una prolongación de la fórmula benaventina con adornos poéticos simbólicos que lo convierten en un texto tan evasivo y amable como correcto en su factura, un teatro que coincidía esencialmente con lo que habían hecho en la escena española de los cincuenta autores como López Rubio, Ruiz Iriarte o Edgar Neville. La recuperación «oficial» del teatro albertiano (su obra poética, en sus títulos fundamentales, circulaba ya entre nosotros con bastante normalidad) llega en 1976, casi como un anuncio de la inmediata vuelta física de Rafael a nuestro suelo. El 24 de septiembre de ese año José Luis Alonso estrenaba *El Adefesio,* con María Casares en el papel que un día encarnara Margarita Xirgu, y con un reparto de importantes actores de nuestra escena, en el que José María Prada repetía el papel que se encargó en 1944 a Edmundo Barbero, y que los personajes que habían encarnado Amelia de la Torre, Teresa León, Isabel Pradas y María Gámez, en el estreno bonaerense, se repetían, en el estreno madrileño, a cargo de las actrices Laly Soldevilla, Julia Martínez, Victoria Vera y Tina Sainz. Un joven, Daniel Alcor, encarnaba el corto papel de Cástor, papel que entonces, en Buenos Aires, había hecho otro joven llamado Alberto Closas. Este comienzo *oficial* de la recuperación *intramuros* del teatro albertiano tuvo toda una contextualización sociopolítica que no pasó desapercibida a cuantos tenían que hacer la crónica de aquel estreno. Así, Lorenzo López Sancho —por citar un solo ejemplo— no podía por menos que comentar, en las páginas de *ABC,* que aquel estreno tenía un valor añadido: «Era el momento en que las dos Españas separadas cruelmente por la guerra civil, se reencontraban en el arte, sin vencedores ni vencidos». Pero, en rigor, esta representación madrileña de *El Adefesio* no fue la primera representación del teatro albertiano en nuestro país. La incorporación del dramaturgo a un teatro que buscaba renovaciones ya se había producido —si bien de modo casi clandestino— en 1969, en Barcelona, dirigida por Salvat. A partir de aquella fecha de 1976 hubo necesidad, y tal vez prisa, de recuperar el teatro de Alberti: rápidamente suben a escena *Noche de guerra* y *La lozana andaluza* (ambos montajes dirigidos por Salvat y Collado respectivamente); hace un par de años se rescataba un curioso e incompleto texto de los comienzos. *La pájara pinta,* y hace un año no más, coincidiendo con la primera edición española de *La Gallarda* en la revista *Primer Acto,* el Centro Cultural de la Villa de Madrid programaba *El hombre deshabitado,* uno de los textos capitales del teatro albertiano, junto con *Noche de guerra en el Museo del Prado.* Antes (e inclui-



da también *Primer Acto)* Alberti había obtenido su mayor éxito en el teatro español con la adaptación de un Lope ligero, que en su pluma adquiere nuevos alientos: *El despertar a quien duerme.* Una recuperación y una *revisión* del teatro albertiano bastante completas que tiene, todavía, tres títulos inéditos en los escenarios españoles: *El trébol florido, La Gallarda* y *De un momento a otro.*

2. Teatro y compromiso: entre el clavel y la espada

Precisamente es este último título el que abre la cronología del teatro albertiano del exilio y también el que plantea más abiertamente una característica absolutamente constante en todo este teatro, como es su postura de compromiso político e ideológico. Efectivamente, *De un momento a otro,* redactada en el penúltimo año de la guerra y ultimada en los primeros meses del exilio (de hecho el prólogo un tanto brechtiano refiere, como tiempo próximo pasado los sucesos del 18 y 19 de julio en una «pequeña ciudad del sur») denuncia de una forma directa, escueta, sin oblicuidad alguna, el compromiso, hasta la muerte, de un intelectual pequeño burgués con la lucha del proletariado que arranca el 18 de julio de 1936, tras ese proceso de rechazo de estructuras caducas de su propia clase social, y una posterior identificación con los planteamientos de quienes, tradicionalmente, habían estado enfrente, en el plano de los pescadores, bodegueros, sirvientes, obreros: los explotados por el capital pequeño burgués, al que inicialmente pertenecen Gabriel y su familia. En ese proceso de crisis y conversión del protagonista hay un irreprimible peligro de volcarse hacia una exaltación algo maniqueísta del héroe (que no en vano se llama «Gabriel», y que funciona también como emisario de una buena nueva) frente a sus oponentes (la familia, la Iglesia, la ideología regresiva, la evasión, la locura o el silencio cómplices). *De un momento a otro* es la historia de un *iluminado,* de un *arrebatado* en la defensa comprometida de una causa, como antes lo había sido, en la concepción escénica de Alberti, el republicano Fermín Galán; pero, además, *De un momento a otro* recoge toda la práctica de un teatro urgente de guerra (probablemente se concibió como un texto más para tan dramáticas circunstancias) pero con una reelaboración, tal vez ya del primerísimo período del destierro, que la aleja un tanto de la inmediatez empobrecedora del teatro de combate. Por otra parte —y lo he mostrado pormenorizadamente en otro lugar— *De un momento a otro* está hecha sobre la reelaboración de muchos materiales autobiográficos que se evocan en *La arboleda perdida.*

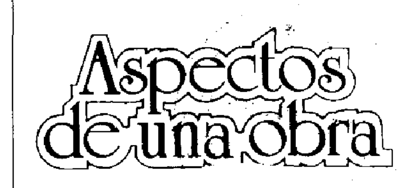
En resumidas cuentas, *De un momento a otro* supone un excelente comienzo para el teatro albertiano en el período del exilio, del que me voy a ocupar ahora. El mismo dramaturgo ha recordado en alguna entrevista sus no escasos valores actuales: «Sin vanidad alguna, creo que es un anticipo..., plantea un problema que luego ha estado

muy de moda: la situación de un intelectual ante la revolución, ante el proletariado, incluso ante al partido». Y un crítico e historiador como Guerrero Zamora ha reconocido que este texto es el mejor logro de teatro comprometido de toda la bibliografía albertiana.

En lo que sí adquiere una clara significación esta pieza es en el lugar que ocupa en la trayectoria dramática de Alberti. Por una parte adelanta algo de la estructura compositiva de *Noche de guerra.* El viejo y la viuda del brevísimo prólogo introducen un cierto perspectivismo temporal en la historia de Gabriel, poniéndolo como ejemplo a seguir («Atended hoy a la [vida] de uno, cuyo recuerdo merece perpetuarse»). Por otra , es una explícita formulación, desde lo que supone la todavía cercanísima guerra civil, de un *cainismo* mezclado con la intolerancia más brutal, que se repite (mítica y simbólicamente reelaborado) en la trilogía *El trébol florido, El Adefesio* y *La Gallarda.* A este respecto recordaré dos detalles de diverso alcance, que pueden mostrar algo de esa proyección posterior, aunque estén referidos ambos a *El Adefesio:* del alienado Tío Vicente se dice que «hace versos, domina muchas lenguas, conoce muchos pájaros, muchas plantas, *caza murciélagos por las tardes»,* como luego harán Gorgo, Uva y Aulaga en el acto segundo de la pieza citada. Y eso lo dice Andrés el Beato, clarísimo antecedente, apenas retocado, del Bion de *El Adefesio.* Claro que —yendo hacia atrás en la cronología— en este «drama de una familia española» repercuten imágenes (casi obsesiones) y símbolos que habían aparecido (desde la reelaboración de experiencias propias) en *El hombre deshabitado:* así, la aparición de los cinco sentidos del interior de otros tantos toneles, y la inmensa araña negra que se deposita sobre el Hombre asesino de su alma, una araña como las que siente descender sobre su cuerpo la asustada Araceli, en las oscuras bodegas familiares.

De un momento a otro articula la crítica antirreligiosa (jesuitas del colegio de infancia, rituales de beatería ñoña, hipócrita caridad pequeño burguesa) con la crítica de estructuras políticas negativas que dividen el mundo en señoritos y siervos. Una sociedad caduca que se resquebraja —como se resquebrajan los muros de la casa familiar, imagen emblemática de un microcosmos en derribo— ante el limpio empuje de una nueva actitud compartida, la que Alberti personal y literariamente adoptó a partir de su «Elegía Cívica» y más de un eco intertextual de este poema podría señalarse en la primera pieza teatral del exilio.

Pero si compromiso político progresista, ruptura, rebelión, lucha solidaria, había ya implícitamente expresados en la desautorización sacramental del primer *auto* y se acentuaba en las farsas revolucionarias del 34, ese mismo compromiso activo, políticamente activo desde el ejercicio de la literatura teatral, informará y presidirá las relecturas de clásicos que hace Alberti en esos años: de tal modo que si seis años después Margarita Xirgu rescataba, en un teatro de Montevideo, la adaptación albertiana de la *Numancia* cervantina que Ontañón y María Teresa habían escenificado bajo el miedo de los bombardeos madrileños, aunque el texto recupera parte de su sentido original y pierde, lógicamente, los añadidos y alteraciones que respondían a las circunstancias de 1937, no por ello desaparecerá de la versión uruguaya una últi-



ma y básica significación del heroísmo numantino, resaltada al soslayar el adaptador, también en aquella reposición de 1943, la amplia escena de conjuros y premoniciones negativas de la jornada segunda, tal y como la concibió Cervantes: que *Numancia* es el símbolo de la libertad en el teatro. Alberti busca en el texto cervantino lo heroico y silencia lo derrotista; subraya la virtud del cerco como alimento suficiente de una moral de combate, que nunca debe bajar la guardia; añade voces propias que aseguren el mensaje, haciendo de Numancia, en boca de La Fama, otra «capital de la gloria», como ya lo había sido (en el recuerdo «de lo vivo lejano» lo seguía siendo) el Madrid sitiado del largo noviembre del 36.

No de forma muy distinta a lo hecho con *Numancia* procede Alberti con las otras dos adaptaciones escénicas de textos de Delicado y de Lope. Lo que une *La lozana andaluza* y *El despertar a quien duerme* (al margen de lo que las diferencia, en la interesante manipulación teatral a la que Alberti somete los mamotretos de Delicado y las escenas y personajes del Fénix, aspecto que he tratado en otra ocasión y que no viene a cuento en la presente) lo que las une —repito— es su toma de partido, al final, y contra lo determinado por los respectivos autores, en favor de una acción popular y justiciera contra el invasor de una ciudad o el usurpador de un poder legítimo. La lozana de Alberti, a diferencia de la de Delicado, no abandona la Roma sitiada por las tropas imperiales, sino que ofrece las únicas armas que tiene, las de su cuerpo, para doblar soldados enemigos y coadyuvar a un nuevo «no pasarán» en la Roma de 1527. Por su parte Ruggiero —en la adaptación de la comedia de Lope— logra restablecer su legítimo poder sobre Barcelona, obteniendo la rendición del tirano usurpador, pero no resuelve el conflicto con una justicia poética de paños calientes, como en Lope (que resulta inconsecuente, en opinión de Alberti) sino sancionando el justo castigo que el usurpador merece: «que duerma/ en destierro para siempre», para evitar —y Alberti *actualiza* históricamente la anécdota lopesca— «que los tiranos de la patria quieran/trocarla siempre en una noche oscura». *El despertar a quien duerme*, al final de la cronología, por el momento, de la dramaturgia albertiana, sirve también para comprobar que el teatro de Alberti, desde aquella adaptación romanceril de *El enamorado y la muerte*, o la versión heterodoxa de una fórmula calderoniana, ha buscado siempre la vinculación con la mejor tradición literaria —y escénica— de nuestra historia teatral. Por ello Lope no podía estar ausente del teatro albertiano, no sólo en esta versión, sino también en muchos momentos del lirismo escénico de piezas como *La Gallarda* o *El trébol florido.*

3. De mitos y rituales. La tragedia de España

Esta última —*El trébol florido*— estrenada en 1964 en Francia, pero inédita todavía en nuestros escenarios, representa el primer eslabón de un trilogía que camina entre la tragedia y el esperpento y que Rafael escribe en un intenso lustro de producción

literaria, del 40 al 45. *El trébol florido*, como luego *El Adefesio* y *La Gallarda* marca las pautas de un teatro político albertiano que dramatiza, metafóricamente, el drama de la España perdida desde el desgarrón todavía muy vivo del exilio. Las tres piezas de esta trilogía —Marrast la ha llamado, con indudable acierto, «trilogía del terror», porque mucho de catarsis conllevan en sus cruentos sacrificios finales— tienen innegables factores literarios y teatrales en común. Las tres dramatizan otros tantos mitos (en algún caso —como *El Adefesio*— devaluados por el ropaje de lo grotesco): el ancestral enfrentamiento, tan albertiano, de mar y tierra, conjugado con la bíblica oposición cainita, en *El trébol florido;* una síntesis de gorgonas y parcas en las tres viejas de *El Adefesio;* el mito de Pasifae, revestido con el más importante componente ritual y folclórico de nuestra cultura, los toros y su valor totémico, en *La Gallarda.* Tres sustratos míticos que se formalizan teatralmente en otros tantos rituales encadenados, rituales que vienen a presentar cada una de las piezas de la trilogía como el sacrificio, en nombre de oscurantistas intolerancias, de una *víctima inocente* que se llama, respectivamente, Aitana, Altea y Gallarda. Tres víctimas de otros tantos males inveterados y atávicos en la España que Alberti añora desde el destierro: el enfrentamiento fraterno en la primera; el honor familiar, la cerrazón oscurantista en nombre de unos privilegios de clase burguesa, en la segunda; y el clásico asunto de la honra conyugal, de los celos, de la hombría retada y ofendida, en la tercera. Las tres lacras de una sociedad —la española, vista, vivida, sentida por Alberti— que el dramaturgo, en el comienzo desgarrado de su exilio, dramatiza en la envoltura de los tres mitos referidos, dejándonos el testimonio de un válido teatro poético en el que no se excluyen la acusación, la crítica y la nostalgia de unas gentes y de unas tierras —con sus trágicos enfrentamientos a cuestas— que el escritor desarraigado a la fuerza de su patria denuncia y compadece.

Por todo ello, estas tres piezas, escritas con muy poco espacio de tiempo entre una y otra, casi obsesivamente, son otras tantas alegorías de una España (símbolo en el que confluyen las tres víctimas femeninas) desgarrada por brutales y maniqueístas enfrentamientos, en donde la fuerza de unos dogmáticos principios, atávicos y siniestros muchas veces, han impedido la comprensión, la tolerancia, el amor, la limpieza en la mirada, la paz...

Alberti ha meditado sobre España en esta «trilogía del destierro», sobre toda la España de *cales negras*, que se había cerrado sobre sí misma, con una crucifixión interior, como la de Altea presidiendo la mesa de amargura y desolación del final de *El Adefesio.*

Suele reputarse este título *(El Adefesio)* como la pieza principal de esa terna. Con ella se empezó la recuperación de Alberti en nuestros escenarios y a ella se han dedicado más estudios monográficos que a las otras dos. Por ello, y porque creo que la pieza que cierra la trilogía merece una atención crítica mayor, es por lo que dedicaré unas páginas todavía a *La Gallarda*, en vez de hacerlo a la «fábula del amor y las viejas», que es como Alberti subtitula *El Adefesio.*



Porque *La Gallarda* (pieza no representada ni tampoco traducida, y el dato no es ocioso) es el reto más atrayente que ahora mismo plantea a cualquier hombre de teatro la dramaturgia de Alberti. Probablemente porque el dramaturgo ha concebido un texto que, como espectáculo, es difícil de plasmar en su integridad. El hecho es que hoy por hoy *La Gallarda,* como ha señalado hace bien poco José Monleón, es un *texto sin escenario.*

La Gallarda es una verdadera tragedia, la de la mujer enfrentada con el código de los celos, la fuerza poderosa de la venganza y la maternidad insatisfecha y sublimada en el símbolo totémico de ese encontronazo cainita. Esposo e hijo, vaquero y eral (co-fundidos en su mente enloquecida) se enfrentan en un espacio de muerte —el ruedo de carros de Val de los Ramos— y con el ritual de las tres suertes taurinas, incorporadas a la dramatización desde el signo paraverbal del clarín de la fiesta. Gallarda es la víctima omnipresente de una venganza que explota, y cuyos antecedentes reconstruimos en el segundo acto, uno de los momentos más creativos de la dramaturgia de Rafael Alberti. Porque en ese acto lo que hay que escenificar (y esto se escribe en 1945) es un largo sueño, una larga pesadilla premonitoria que transcurre en el espacio interiorizado de la mente de Gallarda, al mismo tiempo que fuera de escena sucede el real enfrentamiento de la res y del vaquero en el ritual tan hispano de la corrida de toros. Escénicamente asistimos a una doble codificación de la tragedia en su ceremonial de reto, lucha y sangre: por una parte —narrándolos— los sucesos de la lejanía (de lo que está fuera de la escena); por otra —dentro del espacio escénico, representada— la vivencia onírica, subjetiva, de ese mismo enfrentamiento entre Gallarda y sus pretendientes. La mujer proyecta, en su pesadilla, el mismo código conformador del ritual taurino; asume incluso la condición del novillo (Resplandores) en cuanto víctima propiciatoria del rito y se define como la corporización de un deseo de posesión que obsesiona al mayoral de la venganza y a los tres vaqueros. En estas largas escenas oníricas Alberti despliega sus más válidas cualidades para concebir el texto teatral como espectáculo. Lo que se acota sobre la proxémica de los cuatro personajes que se mueven en escena, debe conducir a la visualización de un verdadero ballet escénico, que imita en el requiebro y en el asedio amoroso de la mujer, actitudes, movimientos, signos trasplantados del rito taurino. Por otra parte el espacio escénico en sí mismo necesita una suerte de sustanciales transformaciones y la luz se potencia de tal modo en sus posibilidades paratextuales, que *La Gallarda* se configura en un texto que, en cuanto texto espectacular, es de una indudable modernidad. Pero la validez de *La Gallarda* en este teatro del destierro albertiano no está sólo en sus enormes posibilidades (y también dificultades) escénicas, sino que todo ello se enriquece y se sustenta sobre un excelente texto literario, en el que el extraordinario poeta que es Rafael Alberti se alía con el no menos destacado dramaturgo que se nos revela con sólo imaginar este espectáculo. Efectivamente, a las peculiaridades apuntadas une *La Gallarda* otra cualidad no menos importante que las comentadas: se trata de un texto escrito íntegramente en verso, reforzando así, y de

una manera intensísima, los atributos de un texto poético (entiéndase: utilización de un texto dramático ya potenciado en sus posibilidades rítmicas, semánticas y retóricas, como base de un texto espectacular) que se apuntaban probablemente en *El Adefesio*, en *El trébol florido*, en alguna escena de *El hombre deshabitado*, e insinuado con no poca gracia en una pieza de la prehistoria teatral: *La pájara pinta*. Si es absolutamente cierto que cada fase de la trayectoria teatral albertiana deja entrever íntimas concomitancias con el momento poético coetáneo en su obra total, este paralelo se hace gozosamente convergente en esta «tragedia de vaqueros y toros bravos». Al estar toda ella escrita en verso, Alberti despliega un variado catálogo de posibilidades métricas y estróficas (desde el soneto al romance, desde la décima a la seguidilla) que si por una parte acercan la pieza a la tradición de nuestra mejor comedia barroca, por otra dan testimonio elocuente de la fructífera unión entre texto poético y texto teatral. La tensión dramática que la tragedia necesita, y que *La Gallarda* ofrece de forma constante, no se ve ni alterada ni disminuida por la profusión de imágenes y hallazgos líricos que, al contrario, refuerzan todos los constituyentes oníricos, folclóricos y simbólicos de la obra, dentro del rico ámbito de lo taurino combinado con la pasión amorosa y el drama de celos que se le correlaciona. Un ejemplo, entre decenas, corroborará lo que digo: Babú incorpora, con su narración, el ritual de la lidia, fuera de la escena, a la vivencia subjetiva y onírica que tiene Gallarda de ese mismo ritual de muerte, aplicándole a su persona y a los encelados pretendientes. Cuando se evoca una suerte de la corrida de Val de los Ramos, la de banderillas, que es también el primer desafío concreto entre el hombre y el toro (entre las dos mitades que conforman la razón de ser de Gallarda) oímos estos bellísimos octosílabos, propios de los mejores libros de Rafael:

Dos fuertes llamas
blande en las manos arriba.
Grano a grano, se oye lenta
la arena en las zapatillas.
Las lumbres ya se separan,
se unen ya, ya se perfilan
Manuel Sánchez...
—¡Aquí toro!—
juntas las deja prendidas.
Val de los Ramos desprende
estrellas y golondrinas.

En *La Gallarda* Alberti eleva a la máxima expresión icónica, simbólica y poética un motivo muy reiterado en su obra toda, como es el de la tauromaquia, en lo que tiene de festividad ritual y drama implícito. Por ello en el texto de *La Gallarda* pueden rastrearse muestras inequívocas de una intertextualidad albertiana que alcanza desde las alegres «Chuflillas al Niño de la Palma» o las cuartetas en que se glorifica a Joselito, a los herméticos poemas de *Cal y canto* (empezando por el que ya se titula abiertamente «Corrida de toros») sin olvidar, por supuesto, la elegía a Ignacio Sánchez Me-



jías, o —sobre todo, porque está más cerca de la cronología y de las connotaciones alegórico-políticas de *La Gallarda* —toda la sección cuarta del primer libro del exilio, *Entre el clavel y la espada,* que justamente se titula «Toro en el mar», la piel de toro, tótem de la España arrebatada, despeñada, como el eral Resplandores en la tragedia. Y sin salir de este libro, en la sección «Metamorfosis del clavel», se anuncia la transformación a la que asistimos en la pieza teatral —el animal convertido en la constelación de Taurus— en otra metamorfosis que habla de maternidad y de incesto entre la mujer y la fiera, como se sugiere también en *La Gallarda:*

> Mamaba el toro, mamaba
> la leche de la serrana
>
> Al toro se le ponían
> ojos de muchacha
>
> Ya que eres toro, mi hijo
> dame una cornada
>
> Verás que tengo otro toro
> entre las entrañas
>
> (La madre se volvió yerba
> y el toro, toro de agua)

un poema que, en realidad, surge de un cantarcillo tradicional castellano, ya señalado por Marrast, y que pudo también servir de arranque argumental para la tragedia, además del romance salmantino «Los mozos de Monleón», texto musicado por Lorca y sobre el que las Guerrillas del Teatro ya ensayaron algún esbozo de escenificación.

Poesía, mito, alegoría, símbolo, un puzzle de elementos que Alberti combina con notable originalidad para obtener una verdadera tragedia enraizada en la tradición cultural y antropológica de nuestro país. Una tragedia que, como la morfología clásica del género exige, tiene su coro, encomendado a los zagales y mozos del campo castellano, y sobre todo sugerido en la figura de Babú, verdadero hallazgo escénico de la pieza: con su constante deambular por la escena, con sus sentencias y comentarios subrayando el proceso del drama, encarna unas funciones escénicas a mitad de camino entre el coro griego y el narrador brechtiano: a su voz se confían los versos que resumen el sentido trágico de sus agonistas. De la mujer advierte que:

> su destino será llorarlo siempre,
> ser la errante pasión de una venganza

y del animal, sublimado hasta el mito, sentencia:

> Y Resplandores fue toro de estrellas
> en el llanto sin fin de La Gallarda.

El cuerpo embravecido del animal se hunde en el profundo pliegue de una sima, para enseguida dibujarse en puntos de luz, en el techo del escenario. Resplandores recorre toda la escala del significado: del signo al símbolo, y del símbolo al mito.



4. Hacia un teatro integrador: *Noche de guerra en el Museo del Prado*

He querido resaltar en las líneas dedicadas a la última pieza de la «trilogía del exilio» las cualidades espectaculares del texto, y la voluntad manifiesta de Alberti para incorporar a sus versos el conjunto de códigos paraverbales —luz, vestidos, proxémica, objetos, colores, utilización del espacio escénico, ruidos, etcétera— que lo convierten en un texto teatral enormemente sugerente, cuyas posibilidades espectaculares se podrán comprobar si algún día se le concede un escenario. En este sentido creo que *La Gallarda* retoma antiguos atisbos de potenciación escénica del texto, que se apuntaban, por ejemplo, en *El enamorado y la muerte*, y desde luego en *El hombre deshabitado*, hacia la meta de un teatro integrador de diversos códigos estéticos, de un teatro total, que en la dramaturgia albertiana lo consigue con creces *Noche de guerra en el Museo del Prado.*

Convendrá recordar, en este sentido y para empezar la consideración de esta obra, que Alberti subtitula «aguafuerte», es decir, que califica una estética escénica próxima al expresionismo valleinclaniano con un término que nos remite al ámbito de los códigos pictóricos y a una técnica muy claramente identificable con una época y un pintor: la revuelta popular contra las imposiciones del Antiguo Régimen y Goya. De hecho, un grupo nutrido y bastante destacado del extenso reparto de personajes se corresponde con tipos y figuras sacados de los cuadros, dibujos y aguafuertes del genial pintor aragonés, uno de los descubrimientos del adolescente Alberti en el Casón del Buen Retiro, allá por 1917. Por otra parte *Noche de guerra* corrobora —con una madura elaboración artística— otra constante del teatro albertiano que ya se ha enunciado aquí: un teatro de compromiso volcado a la acción solidaria, un teatro de fuertes connotaciones políticas, en suma. *Noche de guerra...* es la definitiva reescritura de un teatro de combate que —al igual que la *Numancia* cervantina— evoca aquel cerco madrileño.

Pero no es esa la faceta de la lectura de *Noche de guerra...* que ahora me va a interesar, sino la otra que la complementa: lo que hay de despliegue, de puesta en pie, de un teatro integrador de tres registros estéticos con confluyen en el artista Alberti: el poeta, el dramaturgo y el pintor.

Noche de guerra... es un perfecto ejemplo de transcripción de un excelente libro de poemas —*A la pintura*— a los signos icónicos, proxémicos, lumínicos y auditivos de un espectáculo estructurado sobre un juego temporal que une circunstancias —que son ya historia— con atemporales recreaciones de signos estéticos —cuadros del Prado, cuadros de Angélico, Tiziano, Velázquez, Goya...— logrando la sublimación estética y comunicativa de una dura historia del largo noviembre madrileño del 36, que Alberti empezó a contar en un artículo de urgencia en *El mono azul* («Mi última visita



al Museo del Prado») y a plasmar en sencillos versos del libro *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia,* en cuyo cuarto poema leemos:

El Prado.
El Prado.
El Prado.
Arde Madrid. Ardía
por sus cuatro costados.
Llueve también. Llovía
mientras que sus paredes se quedaban vacías.
Tristes y ciegos claros,
salas sólo de huellas en los muros desiertos.

Y es que también, desde ese punto de vista, *Noche de guerra en el Museo del Prado* es la última y la mejor pieza de aquel grupo de textos que Alberti escribió para exaltar el comportamiento de un espacio humano, Madrid (metonimizado en su pinacoteca), que resiste de igual modo ante una e idéntica agresión, sea la de 1808 o la de 1936. Aquí el distanciamiento histórico (la guerra contra el francés) es más identificación aproximativa con una dialéctica intrahistórica constante: *opresión frente a libertad y la lucha para conseguirla.* Es el mismo objetivo que se perseguía en el memorable montaje de la *Numancia* que María Teresa León dirigió en La Zarzuela, repleto de los mismos milicianos que vigilaban las desiertas galerías del museo, después de la primera evacuación. Y el uso escénico de la luz en el «aguafuerte», marcando los limites de un tiempo y otro, tiene también su curioso antecedente en los focos de viva luz con los que aquella imaginativa directora de escena que fue María Teresa León, dirigía la atención de los espectadores en la referida memorable representación, ya en el primer plano del campamento de Scipión, ya en el fondo épico de la ciudad sitiada.

Pero acabo de advertir que *Noche de guerra...* me interesa como síntesis integradora de códigos artísticos aunados en el espectáculo y como síntesis, también, de todo el teatro albertiano. Por ello deberé recordar que junto a la importancia fundamental que el uso paraverbal de la luz adquiere en este texto y la no menor del ruido —los bombardeos del sitio madrileño del 36 se dejan escuchar constantemente durante toda la representación, aunque sean interpretados de diversos modos, incluido el escatológico, en las diversas secuencias escénicas— junto a esos dos códigos (iluminación, sonido) básicos en cualquier puesta en escena, lo que más destaca en *Noche de guerra...* lo que verdaderamente la hace una obra singular, es la continua y ajustadísima armonización de signos de un código pictórico y signos de un código teatral: la recreación plástica, rítmica, verbal: en una palabra, sensorialmente *viva,* de unos cuadros (de Goya, de Velázquez, de Tiziano, de Fray Angélico) que se conforman como sucesivos espacios dramáticos en el espacio escénico que los unifica, las desiertas galerías del Museo del Prado donde estaban, y están, detenidos en el tiempo, presos en sus únicas dos dimensiones. Para ello Alberti pone en juego no sólo la evocación de experiencias, sino también la precisión del pintor que nunca ha dejado de ser. Las acotaciones son muy expresivas al respecto: los personajes, especialmente los tomados de

las pinturas de Goya, deberán reproducir en escena el mismo colorido, el mismo ropaje y hasta la misma proxémica que ofrecen en los instantes congelados del cuadro o del grabado. Es una manera válida de transcribir a la vitalidad del tiempo y de la acción unos signos estéticos e históricos, que adquieren, así, nuevo sentido en el compromiso político que enmarca todo el texto: la defensa de Madrid se hace épica y a la vez ensoñadoramente íntima, reproducida en el simbólico espacio de un museo, donde la historia anima la ficción, y la ficción se compromete, ejemplarmente, con la historia. Al Madrid de las barricadas, levemente actualizado en la escena con las intermitentes intervenciones de los milicianos, se le suma una barricada más, la que hace —permanentemente— el pueblo masacrado que Goya inmortalizó en sus pinturas. Es la alucinación de una noche de guerra alucinada en el espacio sentido, a la vez, como íntimo paraíso perdido y como símbolo colectivo de una historia hecha a golpe de desencantos fratricidas.

Pintura, verbo, teatralidad, tres facetas armonizadas en esta pieza y tres facetas que Alberti ha ejercitado con maestría. Por ello *Noche de guerra en el Museo del Prado* es un texto integrador de registros, los del poeta, los del pintor y los del dramaturgo. Pero, además, *Noche de guerra...* es el punto de llegada y el lugar de encuentro de dos componentes teatrales que Alberti ha puesto en práctica desde los primerísimos títulos: el distanciamiento épico, se pueda o no calificar de brechtiano, y la óptica esperpéntica en el tratamiento de personajes y, sobre todo, de situaciones. La figura del autor y el prólogo didáctico/presentativo de las pinturas que luego cobrarán vida en el «aguafuerte», tiene no pocos antecedentes en la dramaturgia albertiana, empezando por el «narrador» del romance escenificado *El enamorado y la muerte*, o *El Ciego* de Fermín Galán. Por otra parte, el diálogo lleno de descalificadoras escatologías de las viejas de la barricada, o del rey Felipe IV y su bufón Sebastianillo de Morra, ya había sido ensayado en la primera escena, de cosecha propia, con la que Alberti abría su adaptación de *Numancia*, entre «Macus» y «Baco»; y la esperpéntica y carnavalesca escena del juicio popular contra Reina y Valido, contra María Luisa y su Generalísimo (escena que remata brillantemente *Noche de guerra...* estoqueando al pelele que representa al «Príncipe de la Paz») había tenido una primera formulación en la irrisoria fiesta taurina con la que se esperpentizaban las charlas de Queipo en *Radio Sevilla*, en pleno teatro de urgencia. Y los mitos sustentando una trama escénica, que hemos visto aflorar en la «trilogía del exilio» (y señalaré, de paso, que ya el Fermín Galán que Alberti sacó a escena en 1931 se teñía de los semas propios del héroe mítico) también (esos mitos) se utilizan en *Noche de guerra...* al recrear dos cuadros que exponen sendos relatos de una mitología pagana y de otra cristiana, respectivamente, y que tienen un punto en común: el amor desgarrado, imposibilitado por la guerra; las palabras, en amor, entre Venus y Adonis, y la salutación en esperanza de buena nueva, de Gabriel a María.

Mitos, distanciamiento histórico, compromiso vigente y actualizado, plasticidad escénica, epicismo y esperpentismo, nostalgia de un paraíso arrebatado, clausurado...;



todo ello se viene a conformar integradoramente en *Noche de guerra en el Museo del Prado,* recomponiendo unitariamente piezas de un discurso teatral totalizador que Alberti había ido perfilando a lo largo de su trayectoria como poeta y como dramaturgo.

Hace algunos años Alberti se refería a su paso personal por el teatro con cierta nostalgia, y también con cierta frustración, cuando declaraba a Manuel Bayo: «Evidentemente tampoco se sabe lo que hubiese hecho yo de vivir en España. Porque si hubiera estrenado cosas con regularidad, habría hecho teatro constantemente». En estas palabras hay, por un lado, la constatación de las carencias que ha tenido, por sus inherentes circunstancias, el teatro español del exilio, y en su contexto el propio teatro albertiano. Pero también esas palabras nos confirman la voluntad decidida y la vocación indudable que Alberti siente por el teatro. A causa del exilio, ese exilio que ahora estamos evocando y homenajeando una y otra vez, el teatro español perdió para su historia más inmediata autores y títulos que hubiesen exigido, y encontrado probablemente, otro público, otras escenografías, otros intérpretes, otros espectáculos, si hubiese sido otra la historia de nuestra literatura hace cincuenta años. Un teatro en el que Alberti dejó bastante y mucho más pudo haber aportado si las circunstancias lo hubiesen permitido. En esa recuperación de la literatura del exilio, y del teatro del exilio, en la que estamos comprometidos desde hace algunos años, la dramaturgia albertiana es una parte importantísima de nuestro patrimonio escénico a la que es urgente no renunciar de ningún modo. El reto queda en pie. El teatro de Alberti debe encontrar definitivamente, y entre nosotros, el escenario que no debió haber perdido jamás.

Gregorio Torres Nebrera



colección
voz imagen

EL ADEFESIO

de Rafael Alberti

24 con textos de José Monleón
y José L. Alonso

cine



Alberti: teatro abierto

Un grito de renovación

Resulta casi inevitable, a la hora de referirse a la producción teatral de Rafael Alberti, aludir al grito de «¡Muera la podredumbre de la actual escena española!» con que nuestro autor proclamaba su afán renovador al término de la representación de *El hombre deshabitado,* en febrero de 1931. En aquel grito, que era toda una declaración estética, se encerraba la decidida voluntad de acabar con la rutina y monotonía escénica de la época. Sin embargo, el empeño no fue posible. En una realidad teatral dominada por Benavente, los Quintero, Echegaray o Muñoz Seca, y en la que público, actores, empresarios y crítica estaban fuertemente aferrados a la tradición, los aires rupturistas y renovadores que ensayaba Alberti en su teatro parecían destinados irremisiblemente al fracaso. El siguiente rechazo de *Fermín Galán* vendría a confirmar la difícil apuesta que aventuraba el teatro albertiano ya desde sus inicios. Cierto que hablamos de textos aún inmaduros. Sin embargo, sus imperfecciones no ocultan el deseo de buscar nuevas soluciones a una escena caracterizada por lo rutinario y la monotonía realista. El teatro albertiano se distinguirá de los imperantes por la pluralidad de modelos y procedimientos empleados, en una búsqueda constante de una mayor comunicación con sus lectores y con su público. Alberti optará siempre por una clara alternativa dramatúrgica al teatro de la época, ensayando nuevos registros para el lenguaje teatral. El grito inconformista del final de la representación de *El hombre deshabitado* se convierte así, con el paso del tiempo, en un acto definitorio que alcanza a la totalidad de la escritura teatral de Alberti iluminándola esclarecedoramente.

Como hemos apuntado, la apuesta renovadora no prosperó. El estéril teatro comercial de los años 20 se impuso a las tendencias de mayor vitalidad y visión de futuro que encarnaban autores como Valle, el primer Lorca, Grau, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Aub, Azorín o el propio Alberti. Quizá nuestro autor cometió la ingenuidad de creer que el escenario podía cambiarse y transformarse como había ocurrido con la poesía. Al decir de José Monleón:

> La idea de un teatro popular, históricamente crítico, sujeto a poéticas en nada semejantes a las del costumbrismo pequeñoburgués, era incompatible con una España en la que el poder económico seguía en las manos de siempre[1].

[1] Vid. *José Monleón. «Rafael Alberti y el teatro español», en* República de las Letras, *nº. 25, julio 1989, pp. 81 a 83.*

El orden teatral, pues, se atrincheraba en lo sabido y en lo conocido, en la ruina conservadora y en la tradición. Y, desde el principio, el teatro de Alberti se inscribió decididamente en la vanguardia artística. El tributo que pagó por ello fue el de la marginalidad y el alejamiento de la práctica teatral cotidiana. La normalización democrática de la sociedad española tras la dictadura ha supuesto para Alberti, además del fin del exilio, la obtención del Premio Nacional de Teatro y el estreno de algunas de sus obras más significativas en un clima de respeto y reconocimiento generalizado. Sin embargo, aún hoy algunas de sus piezas teatrales, como *La Gallarda*, siguen sin estrenarse.

Resultaría difícil aventurar la capacidad revulsiva y renovadora que puede concitar, en nuestros días, la representación de las obras inéditas de Alberti. El suyo es un teatro fuertemente enraizado en la realidad y la dinámica histórica, en el que se concilian su profunda identidad con los diferentes capítulos de la vida española. Cada tiempo ha tenido en Alberti su teatro. La dictadura de Primo de Rivera, la II República, la guerra civil, el exilio, el regreso y la normalización democrática, forman parte tanto de su experiencia vital como de su escritura. La enumeración de la producción dramática de Alberti y la referencia al tiempo en que sus textos fueron escritos, delimita una línea en la que se manifiesta la respuesta activa y creadora albertiana ante el devenir histórico. Sea como fuere, lo cierto es que el teatro de Rafael Alberti está hondamente marcado por su carácter de tentativa abierta, por la constancia del experimentalismo que lo diferencia de los modos rutinarios de la escena de la época. La inicial negativa de Alberti a continuar una tradición teatral desprovista de estímulo intelectual y de renovación técnica, se mantiene constante en sus ocho obras dramáticas mayores y en una media docena de piezas cortas[2]. En la suma de todas ellas, Alberti no sólo acude al drama del Siglo de Oro español, sino que se incorpora, al mismo tiempo, a las formas teatrales más significativas del siglo XX en Europa: expresionismo, «agitprop»[3] y teatro político, por un lado, y, por otro, el teatro épico de Brecht y Piscator, además de creaciones de marcado impulso poético. Las líneas que siguen son el intento de aproximación a algunas de las características y a la conformación de ese carácter abierto y renovador, entroncado con las corrientes europeas de la época, del teatro de Alberti.

Hasta que acabó la guerra

En los recuerdos que desgrana Alberti en sus memorias literarias de *La arboleda perdida*[4] hay aspectos de su vida que cobran especial significación por lo que tienen de clarificador para determinados elementos de su teatro. El viaje que realiza la familia Alberti de El Puerto de Santa María a Madrid, en 1917, es uno de ellos. Ese cambio de residencia supuso el contacto decisivo del joven Alberti, que tenía quince años entonces, con las galerías y los museos de la capital y, sobre todo, supuso el

[2] *Para una bibliografía de obras teatrales de Alberti consúltese Robert Marrast,* Aspects du théâtre de Rafael Alberti, *Societé d'Editions d'Enseignement Supérieur, París, 1967. También puede verse la que incluye Fernando de Diego en su* El teatro en Alberti, *Fundamentos, Madrid, 1988.*

[3] *El término surge de la apócope de los vocablos «agitación» y «propaganda», y denomina una modalidad de teatro de urgencia de marcado cariz político.*

[4] *Rafael Alberti,* La arboleda perdida *I y II. Seix-Barral. Barcelona, 1975 y 1987.*



fascinante descubrimiento del Museo del Prado. El interés de Alberti por la pintura contribuiría decisivamente a crear el fuerte reclamo visual que impregna su teatro. Al igual que otros exponentes del nuevo drama del siglo XX, como Gordon Craig o Yeats, el substrato artístico que informaba el conocimiento de Alberti le permitió intentar una mayor integración y complementariedad de los elementos dramáticos y los plásticos del hecho teatral.

Una grave enfermedad padecida por Alberti en aquellos años hizo, además, que profundizara en la lectura de los autores del Siglo de Oro, al igual que en las obras de Chejov, Dostoievski y Tolstoi que empezaban a publicarse en España. Igualmente, y según refiere en su autobiografía, Alberti conoció los movimientos vanguardistas españoles y del resto de Europa con especial interés por Apollinaire, Jules Romains e Ivan Goll. Por otra parte, los contactos con sus amigos de la Residencia de Estudiantes y, con ello, el interés por profundizar y enriquecer el conocimiento de las tendencias más modernas del mundo del arte, despertarían el asombro de Alberti ante el ballet y el cine.

Del ballet Alberti afirma que aprendió el poder expresivo del movimiento puro y el efecto que podía lograrse con la integración armónica del movimiento y puesta en escena. Y, así, se sintió vivamente impresionado, en los años 20, por las producciones de *El sombrero de tres picos* de Falla, *La Boutique Fantasque* de Rossini-Respighi y *Scheherazade* y *Tamar* de Rimsky-Korsakov. Por su parte, algunas películas impresionistas y surrealistas lo conmovieron profundamente. *El Gabinete del Doctor Caligari*, *Metrópolis* de Fritz Lang, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y, en 1929, *Un chien andalou* de Buñuel, junto al cine cómico de Chaplin, Keaton, Langdon y Laurel y Hardy, son citados por Alberti como acontecimientos que contribuyeron a crear en él una nueva visión, un sentido visual que hacía que contemplara los acontecimientos corrientes con una nueva luz. Como señala C. B. Morris:

> De esta manera paga tributo Alberti al cine por aumentar en sí y en los demás el marco de referencias visuales, por enriquecer la mente con nuevos conjuntos de grabados y escenas de tal variedad y color como las pinturas que contemplaba y copiaba en el Prado[5].

En ese clima de intensidad intelectual Alberti daría a la imprenta su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1923), al que seguiría otro poemario, *La amante* (1925) y el que habría de ser su primer texto teatral, *La pájara pinta*, escrito en 1925. Pieza corta para marionetas, con unos personajes y un lenguaje peculiares, inspirados en gran medida por las rimas y canciones infantiles. El significado y el interés de *La pájara pinta* reside en el hecho de que, en ella, Alberti expresa el rechazo que sentía por el teatro naturalista. Al mismo tiempo, se alineaba entusiastamente con los impulsos experimentales que, muy modestamente, salpicaban el teatro español del momento.

Es en su primer texto dramático de larga duración donde Alberti intenta una obra esencialmente moderna y vanguardista. Inspirada en el gran teatro del Siglo de Oro español, *El hombre deshabitado*, estrenada como señalábamos más arriba en el Teatro

[5] *C. B. Morris.* This loving darkness: the cinema and spanish writers, 1920-1936. *Oxford, 1980.*

de la Zarzuela de Madrid el 26 de febrero de 1931, resulta ser un auto sacramental heterodoxo. Como ya ha quedado dicho en los numerosos estudios dedicados a *El hombre deshabitado*, Alberti convierte el regocijo por la salvación del hombre a través de Dios, característico del auto tradicional, en una afirmación del vacío espiritual y del absurdo de las aspiraciones humanas propios del siglo XX. La crisis espiritual de Alberti y su lucha con la oscuridad de la desesperación están en la raíz que inspira *El hombre deshabitado* y su poemario *Sobre los ángeles*, compuestos ambos en 1929 aunque el texto dramático no quedara completo hasta dos años más tarde. Las semejanzas entre la desolación espiritual que impregna ambos libros ya han sido observadas remarcando su íntima dimensión. Sin embargo, interesa señalar que esa dimensión personal asume una mayor relevancia al comprobar que Alberti la trasciende convirtiéndola en reflejo de la crisis espiritual de un tiempo marcado por las circunstancias de la primera guerra mundial y la desilusión, la desorientación y la ruptura de los valores tradicionales comúnmente aceptados que siguió después. Según escribe Gwynne Edwards:

> En ese torbellino de acontecimientos que cuestionaba todo lo que le había precedido no es de extrañar lo más mínimo que un hombre de la sensiblidad de Alberti hacia todo lo que le rodeaba viera su propia crisis espiritual como parte de un todo mucho mayor. Tampoco debe sorprender que habiéndose valido de la forma tradicional de auto sacramental para comunicar unos puntos de vista tan fuertemente personales, se valiera también de una técnica tan apropiada para expresar los sentimientos subjetivos. Nos estamos refiriendo a la técnica del Expresionismo[6].

El propio Edwards destaca la influencia que el auto sacramental tuvo sobre un considerable número de obras tanto en los precursores como en los propios expresionistas. Así, la trilogía de Strindberg *A Damasco*, escrita en 1898, donde se mezclan la historia bíblica del viaje de Saulo a Damasco con la propia autobiografía del autor, o también de Strindberg, *Un drama de ensueño*, escrita en 1902, de características similares y donde los personajes son el propio Strindberg y la humanidad en general. Igualmente, en un expresionista posterior como Georg Kaiser el parentesco con el auto sacramental de sus obras *Los burgueses de Calais* (1913) y *Desde la mañana hasta la medianoche* (1916) resulta evidente. La primera obra está creada en torno a la personificación de la virtud del sacrificio personal, y la segunda cuenta con una estructura que sugiere las estaciones de un «vía crucis». Aunque la obra de Alberti muestra sus propias peculiaridades, la relación que establece con algunas de las obras mayores del Expresionismo parece evidente. Y esto es así teniendo en cuenta que fue en 1931-2, después de la composición de *El hombre deshabitado*, cuando Alberti emprendió el viaje por Europa que lo llevaría a París, Alemania, Holanda, Bélgica, Escandinavia y Rusia, permitiéndole estudiar de cerca la obra de importantes dramaturgos y directores que, como él, buscaban renovar el rumbo del teatro: de Piscator a Brecht, de Max Reinhardt a Mayerhold y Tairov.

[6] *Gwynne Edwards.* Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX. *Gredos. Madrid, 1989.*



Sea cual fuere el contacto real que Alberti mantuviese con los expresionistas alemanes, *El hombre deshabitado* es una pieza dramática de gran originalidad y debió sorprender en su momento a un público acostumbrado a las coordenadas de un teatro convencional, especialmente cuando ese público contemplaba la división de un solo personaje en múltiples facetas, a la manera de Strindberg, o cuando comprobaba la propuesta de integración de cuadros escénicos, iluminación y movimiento, o cuando se percataba del intenso impacto emocional que reviste el lenguaje de la obra. Si bien es cierto que la pieza cuenta con algunas debilidades, como su carácter difuso y prolijo y la mala adecuación entre diálogos y efectos visuales, a partir de la tradición literaria del auto sacramental caracterizado por el empleo de la alegoría y el simbolismo, Alberti produjo un texto de una sorprendente modernidad dramática. Para ello supo acudir a la renovación que venía de la mano del Expresionismo europeo. Sin lugar a dudas, *El hombre deshabitado,* en cuanto a decorados, caracterización, diálogo y argumento, participa de la conmoción esencial que caracterizó al movimiento expresionista.

La dictadura de Primo de Rivera concluyó el 28 de enero de 1930. El año siguiente vería la proclamación de la IIª. República y, con ello, la promesa de una nueva era de libertades. Alberti, junto a intelectuales y escritores como Machado, Ortega, Pérez de Ayala, Unamuno, Valle-Inclán, y sus propios compañeros de generación, se alió con la esperanza y las aspiraciones republicanas. Fruto de ese entusiasmo republicano fue un nuevo texto teatral, *Fermín Galán,* estrenado por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid el 1 de junio de 1931.

Inspirada en la vida de Fermín Galán, que se había sublevado en Jaca, en 1930, junto al capitán García Hernández, siendo ambos condenados a muerte y ejecutados, *Fermín Galán* está estructurada como un «romance de ciego». La obra fracasó. Fue un intento fallido de teatro popular en el que la proximidad de los acontecimientos en que se basaba impedía el necesario distanciamiento. Sin embargo, también aquí, como en *El hombre deshabitado,* se manifiesta la voluntad de Alberti de buscar nuevas fórmulas y estructuras para la expresión teatral. Así lo ha señalado César Oliva:

> ¿Que *El hombre deshabitado* es un auto sacramental equívoco? Evidente. ¿Que *Fermín Galán* es una obra inmadura? De acuerdo. Pero ni una ni otra en sus imperfecciones ocultan el deseo de buscar nuevas soluciones a una escena caracterizada por lo habitual. Sólo como recuerdo hasta el 36, señalemos las diferentes estructuras de dichas obras. La primera, con un único acto flanqueado por un prólogo y un epílogo, y la segunda con diez episodios, auténticos cuadros, más o menos concatenados, pero que fragmentan la historia de una manera distinta. También *Fermín Galán* acaba con un epílogo[7].

Tal vez el error de Alberti fue, precisamente, elegir el modelo de «romance de ciego» como forma dramática. Su misma índole narrativa y la elementalidad de recursos limita las posibilidades de una obra cuya acción está atomizada en episodios sueltos y cuya unión es más narrativa que dramática. Sin embargo, prevalece el intento, el riesgo de ruptura con la comedia burguesa acometido aquí por Alberti.

[7] *César Oliva.* El teatro desde 1936. *Alhambra. Madrid, 1989.*

Entre 1934 y 1938 Alberti escribiría una serie de piezas cortas dominadas por el compromiso político y las circunstancias de la realidad política del momento. Se trata de un teatro de urgencia, de carga ideológica, cuyo mensaje es presentado a través de un estilo esencialmente no realista y que se nutre de elementos como la caricatura, la distorsión o los efectos del teatro de marionetas. Un teatro antifascista, de exaltación republicana, de gran sencillez en cuanto a la forma y el contenido, y redactado con la mayor simplicidad para ser captado por un público de una elemental formación literaria. Fueron años en los que Alberti y María Teresa León trabajaron a favor del ideal de la República. Ambos fundaron la revista *Octubre;* viajaron a Moscú para asistir, en 1934, al Primer Congreso de Escritores Soviéticos; recorrieron América dando recitales y conferencias para solicitar ayuda económica para la víctimas de la rebelión de Asturias; y ya de vuelta en España, en 1936, dieron su apoyo al Frente Popular que, con Azaña, alcanzaba el poder en febrero de aquel año.

Bazar de la providencia y *Farsa de los Reyes Magos* fueron las dos *farsas revolucionarias* de 1934 escritas por Alberti para propiciar la consolidación republicana. La actividad política y la entrega intelectual a la causa de la República se verían intensificadas durante la guerra civil. Recordemos que Alberti fue Secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en cuya fundación colaboró en 1936, al igual que fue uno de los fundadores del periódico republicano *El Mono Azul,* y que en 1937 viajó a París al Segundo Congreso de Escritores Internacionales. Por otra parte, recordemos también la actividad desarrollada por Alberti y María Teresa en la *Nueva Escena* que actuaba en el Teatro Español de Madrid dentro de las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Paralelamente, María Teresa dirigía el *Teatro de Arte y Propaganda* en el Teatro de la Zarzuela y, con Alberti, participó en 1937 en el Consejo Nacional de Teatro, creado para coordinar las actividades teatrales republicanas. La propia María Teresa escribiría *Huelga en el puerto,* pieza que, junto a otras de corte similar, sería representada por las *Guerrillas del Teatro.* Con ellas acudieron Alberti y María Teresa al frente para escenificar esos dramas que querían entretener y elevar la moral de los combatientes. El carácter de este teatro de urgencia lo describía así Alberti:

> Hacen falta obritas rápidas, intensas —dramáticas, satíricas, didácticas...— que se adapten técnicamente a la concepción específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectadores el efecto de un fulminante[8].

A los planteamientos señalados por Alberti responden *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1937) y *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), sin olvidar la adaptación de la *Numancia* (1937) de Cervantes, que componían parte del repertorio de la «Nueva Escena» y del «Teatro de Arte y Propaganda». En todas estas piezas Alberti se suma a las tendencias del teatro «agitprop» europeo, amplia-

[8] *En* Teatro de urgencia, *Boletín de Orientación Teatral, 15 de febrero 1938.*



mente desarrollado desde la revolución rusa. El «Teatro de las Artes» de Moscú, el didactismo y antirrealismo de Brecht, el «Das Tribunal» y «Proletarisches Theater» de Piscator y, en suma, el esencial compromiso ideológico y social del «agitprop» alientan en estas creaciones urgidas por la realidad. Quizá sea *Radio Sevilla* la que con más valores dramáticos resiste el paso del tiempo, acabadas ya las circunstancias que la originaron. Y junto a ella, por supuesto, la versión libre de *Numancia* de Cervantes. Sus calidades han sido destacadas así por Gwynne Edwards:

> Sobre todo pone de manifiesto cómo Alberti, y ello ocurre con la mayor parte de su obra, se aprovecha de las formas tradicionales y de los temas —desde el Siglo de Oro hasta Goya— para crear algo nuevo que resulte también vivo y atractivo al público de su tiempo. A este propósito hay que decir que sus manifestaciones, según las cuales buscaba revitalizar el teatro español, tenían mucho de auténtico, porque su drama, al tiempo que se fortalecía y perfeccionaba, se convertía también en fuente de inspiración para otros[9].

En otras ocasiones volverá Alberti a nutrir su teatro de la tradición clásica, realizando versiones libremente originales, como ocurre con *La lozana andaluza* de Francisco Delicado o *El despertar a quien duerme* de Lope. Pero antes la guerra civil consumará la oscura y dolorosa partición de España, y Alberti escribirá su segundo drama político, *De un momento a otro* (1938-1939), subtitulado *Drama de una familia española.*

Expresión de una crisis de conciencia, de una toma de posición y de una rebelión individuales, *De un momento a otro* se nutre de un intenso componente autobiográfico a partir del cual Alberti construye la acción, el ambiente y los personajes. La acción está situada en una pequeña ciudad al sur antes del 18 de julio de 1936, fecha en que termina el drama. Obra más evolucionada formalmente que las anteriores, en ella Alberti nunca adopta un tratamiento realista, más allá de lo que la época le permite. Francisco Ruiz Ramón resume los valores de *De un momento a otro:*

> Alberti logra fundir dialécticamente el sentido trágico de la acción con su sentido épico, resolviendo, mediante una espléndida síntesis teatral, el drama de la división y la desagregación de una familia con un valor de signo —«una tragedia de España», según frase de un personaje— y la epopeya de una clase con conciencia de su misión histórica[10].

Pese al exceso determinante de los elementos autobiográficos y a la insuficiente objetivación de las fuerzas en conflicto condicionadas, al decir de Ruiz Ramón, por la intención didáctico-política de su autor, *De un momento a otro* supone un innegable y arriesgado intento de búsqueda en el lenguaje teatral.

Con el término de la guerra civil Alberti y María Teresa abandonan España para dirigirse a París. Los sucesos de la segunda guerra mundial les obligaron, en 1940, a dejar Europa y buscar refugio en Buenos Aires. Allí vivieron los siguientes veinticinco años. Y allí, en el exilio, Alberti seguiría intentando nuevos caminos para su creación dramática.

[9] Op. cit.,

[10] *Francisco Ruiz Ramón.* Historia del teatro español. Siglo XX. *Cátedra. Madrid, 1977.*



La creación en el exilio

La varia dirección de la literatura albertiana continúa desarrollándose en el exilio bonaerense. Si en sus primeras producciones teatrales Alberti se presentaba con decidida voluntad renovadora de la escena española, aunque no siempre el éxito acompañara sus tentativas, el exilio hará que los planteamientos atrevidos y renovadores se radicalicen, al no estar involucrado en los problemas de producción y puesta en escena inmediatas. Esa característica impregna la trilogía dramática compuesta entre 1940-46, conocida como neo-popular: *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944) y *La Gallarda* (1944-5).

El teatro de Alberti, salpicado de pequeñas estrofas y de insinuaciones poéticas dentro de la prosa, se vuelca en el exilio en tales elementos como se constata en *El trébol florido*, tragicomedia en tres actos, repleta de cancioncillas, diálogos que se rompen en versos y resonancias poéticas en el texto. Sin embargo, la densidad de los símbolos líricos hace palidecer la acción dramática originando un conflicto en esencia poético. La fábula que Alberti pone en pie se estructura más lírica que dramáticamente, dejando a cada elemento del sistema su ser y sus funciones líricas. Según señala César Oliva:

> Esta preocupación innata de que surja un texto poético hace que el desarrollo dramático se beneficie de nuevas reglas del juego, y haya una distinta dimensión de las posibilidades del escenario que, por consiguiente, producirán experimentaciones en el lenguaje teatral. Esto se ve presidido por la actividad de la función poética que, como decimos, empequeñece las demás, incluso la propia función de comunicación[11].

Así, pues, el grado de expresividad en *El trébol florido* es tal que se hace difícil la adecuación entre el brillo poético de las palabras y el escénico de las imágenes. La obra, sin estrenarse aún comercialmente en España, fue puesta en escena en Francia en 1964. El resultado de la propuesta albertiana en este caso es un bello universo poético, una fiesta sensual para los sentidos y la imaginación, un deslumbrante espectáculo lírico, pero que adolece de tensión teatral.

Algo similar puede aducirse en relación con *La Gallarda*, en donde Alberti crea una fábula, subtitulada «tragedia de vaqueros y toros bravos», con un mayor número de personas dialogantes y actuantes, mas con un decir y un actuar de naturaleza y significación poéticas. En esta obra Alberti reduce aún más el cerco dramático al centrarse plenamente en la lucha erótica entre la mujer y el toro, donde el erotismo provocado no es físico y tangible, sino racional y simbólico. La difícil aceptación del mito que sustenta la obra: la pasión amorosa de la vaquera Gallarda por el toro Resplandores, vuelve arduo el asentamiento del eje del drama. Por otra parte, el hecho de que *La Gallarda* sea la única obra teatral de Alberti escrita totalmente en verso subraya su carácter de poema escénico. En el hábil juego de pasado y presente, de realidad y sueño que acomete Alberti tanto en *La Gallarda* como en *El trébol florido* hay que resaltar la impregnación plástica, pictórica e incluso musical que califica la creación dramática del autor. Así lo señala Ricard Salvat:

[11] Op. cit.



La producción dramática de Alberti no debe explicarse como una tensión entre su quehacer poético y su vocación teatral, sino como la confluencia de tres actividades creacionales que coinciden en sus piezas teatrales. Dicho con otras palabras, la vocación innata de Alberti por el teatro, más o menos realizada, coincide con su dimensión de creador poético y su actividad pictórica es por tanto, un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes. En el que a veces las imágenes poéticas y las plásticas coinciden y a veces no[12].

Entre *El trébol florido* y *La Gallarda* Alberti compuso la que es reconocida como una de sus obras mayores: *El adefesio*. Seguimos la argumentación de Ruiz Ramón[13] cuanto éste observa que, como en las dos obras citadas, en *El adefesio* la intriga es mínima, pero a diferencia de entrambas, conflicto, personajes y diálogo, así como su plasmación, son radicalmente dramáticos. Una diferencia, pues, cualitativa, no simplemente cuantitativa. En esta *Fábula del amor y las viejas*, como la subtitula su autor, Alberti opera con los símbolos como dramaturgo y no como poeta lírico. Pero además, lo esencial no son ya los símbolos, sino la «acción» en donde se dan, justo porque la categoría de «lo dramático» no aparece sólo como forma exterior, como simple objetivación escénica, sino como forma interior.

El adefesio fue estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires en 1944. La obra permaneció ausente de en los escenarios durante más de veinte años hasta el montaje realizado por Ricard Salvat en Italia en 1966. Posteriormente se repuso en ocasiones sucesivas: en Francia en 1967, en Barcelona en 1969, y en Madrid en 1976 en el Teatro Reina Victoria. Para aquella ocasión, y a punto de retornar de su exilio, Alberti escribió un poema en el que saludaba y agradecía a la nueva España democrática la ocasión de presentar la obra ante el público para quien fue escrita.

En numerosas ocasiones han sido parangonadas *El adefesio* y *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, en lo que tienen de referencia al poder de la intolerancia y la intolerancia del poder. La diferencia fundamental viene dada por la tonalidad realista y trágica en Lorca, frente a la poética y grotesca en Alberti. Y, aún más, por el clima y la plástica esperpéntica acometidos por el poeta gaditano. Para representar la arbitrariedad del poder y la falsedad de los argumentos que lo sostenían, Alberti prefiere una dramaturgia enraizada en el realismo español secular como es el esperpento. Lorca, por su parte, había optado por la tragedia moderna. Las circunstancias extratextuales no son ajenas a ambas decisiones. Como señala Fernando de Diego:

En el caso de la realidad andaluza lorquiana la situación del pueblo andaluz podía ser cambiada por la república; en el de Alberti toda esperanza había sido aniquilada por la dictadura que había tomado el poder en 1939[14].

La obra albertiana se configura, así, en la representación dramática de un poder inútil, desproporcionado y deformado. Un poder «que se representaba acuñando en las monedas su origen divino», en expresión de Fernando de Diego. En definitiva, el esperpento del poder franquista.

[12] Vid. Primer Acto, *nº. 178, marzo 1975, p. 16.*
[13] Op. cit.
[14] Op. cit.

E importa señalar aquí que la relación que se establece entre *El adefesio* y la estética valleinclanesca debe integrarse en una corriente europea que, por aquellas fechas, trataba de renovar la visión tradicional de un teatro concebido bajo las dramaturgias realista y naturalista. Antonio Risco señaló las similitudes existentes entre el proyecto de Valle y el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo y otras vanguardias europeas. Y añade Risco:

> En el esperpento valleinclanesco se profundiza más y más hasta alcanzar, como en todo ese arte moderno a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión el ser[15].

Estas reflexiones se cumplen con fidelidad en el teatro que Alberti presenta en *El adefesio.* Como igualmente se cumple lo que podríamos calificar de subterráneo estremecimiento que recorre la obra emparentándola con el Quevedo de *Los sueños* y *La vida del Buscón* y con el Goya pintor de *Viejas mirándose en el espejo.*

Por otra parte, resulta obligado aludir a la relación de *El adefesio* con el teatro del absurdo. En la medida en que los personajes grotescos, cruelmente deshumanizados, de la obra representan la crítica mordaz que Alberti hace de la estrechez de miras y la intolerancia del sur de España, *El adefesio* participa de los elementos de sátira y crítica social característicos del teatro del absurdo en su denuncia de una sociedad mezquina e inauténtica. Igualmente, en la obra de Alberti, como en cierto teatro del absurdo, la intriga no es elemento capital en la construcción de la pieza dramática, siendo menos importante que otros elementos su función dentro de la estrucutura del drama. Sin embargo, en *El adefesio* no se impone la sensación de absurdo inherente a la condición humana, que es la característica más acusada de esa modalidad teatral. Aún así, los personajes grotesquizados al límite, desnudos de toda dignidad física y moral, sarcásticos e insultantes unos con otros, al decir de Gwynne Edwards[16] recuerdan a los personajes y situaciones que aparecen en obras como *Esperando a Godot* de Beckett, y *La fiesta de cumpleaños* de Harold Pinter.

En cualquier caso, el logro de Alberti reside en el uso coherente e innovador de modos y procedimientos dramáticos diversos para plasmar una ideología denunciadora del autoritarismo. El esperpento se mezcla en *El adefesio* con caracteres expresionistas y con una de las coordenadas clave de la dramaturgia albertiana: el uso del símbolo y la negación de una poética realista. De esta manera consigue Alberti en *El adefesio* una obra significativa dentro de la tradición teatral europea, anticipando algunos matices del teatro del absurdo de forma artística y lírica, y en un texto repleto de elementos hondamente expresivos.

Y llegamos así a la que es la obra más compleja y ambiciosa de Alberti, reconocida mayoritariamente como la pieza mayor de su escritura teatral: *Noche de guerra en el Museo del Prado.* Aceptada por lo común su datación en 1956, es preciso puntualizar, sin embargo, la existencia de cuatro versiones[17] cuya cronología comienza alrededor de 1955, con un primer texto inédito. De esta primera versión de *Noche de*

[15] *Antonio Risco.* La estética de Valle Inclán. *Gredos. Madrid, 1966.*

[16] *Op. cit.*

[17] *La primera versión nunca fue publicada. La segunda es la editada por Losada en Buenos Aires en 1964 y recoge el texto de 1956. La tercera apareció en EDICUSA en Madrid en 1975. Existe otra versión publicada en* El poeta en la calle *de Aguilar en Madrid en 1978, que reproduce el texto de 1956.*



guerra en el Museo del Prado se tiene noticia por las alusiones que a ella hace María Teresa León[18], y fue modificada en 1956 a sugerencia de Bertold Brecht quien le propuso a Alberti representarla en el Berliner Ensemble. La obra fue estrenada en España el 3 de diciembre de 1978, en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Ricard Salvat. Sin embargo, antes había sido escenificada en México, en el Festival Cervantino de Guanajuato en mayo de 1974, y posteriormente en el Teatro Jiménez Rueda de ciudad de México, con dirección igualmente de Salvat. El propio Salvat dirigiría la obra dos años consecutivos en Italia, y Pierre Constant se encargaría de su puesta en escena en el Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de París. Según indica Fernando de Diego[19] el montaje que presenció el público mexicano corresponde a la tercera versión de la obra. No tenemos noticias ciertas de qué versión vio escenificada el público italiano, pero sabemos que el público madrileño presenció una dramatización modificada por Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa. El público parisino presenció la versión realizada por Alice Gascar que, junto a otras obras de Alberti traducidas por ella misma y por Robert Marrast, aparecieron publicadas en Francia[20]. El contenido de las versiones varía. La primera es puramente hipotética, pero se tiene noticia de que era la misma que la segunda, sin el prólogo. La tercera incorpora una secuencia en la que aparecen Picasso y Goya y algunas réplicas que no difieren casi nada de la anterior. La cuarta versión cuenta con algunos añadidos que, en realidad, constituyen el «cuaderno de dirección» de la puesta en escena de la obra por Salvat. Generalmente es aceptada la redacción de Buenos Aires como la que encierra los elementos más significativos. En cualquier caso, ello no afecta al objeto de estas líneas que pretenden resaltar la utilización por Alberti de procedimientos del teatro épico en su tarea de renovación teatral.

En el análisis que Francisco Ruiz Ramón hace de *Noche de guerra en el Museo del Prado*[21] señala que se trata de la mejor pieza de teatro político albertiano y, a la vez, un valiosísimo ejemplo de teatro popular auténtico, no adulterado por forma alguna de fácil didactismo, populismo o lirismo. En el prólogo, el autor narra los sucesos ocurridos en noviembre de 1936 cuando soldados milicianos salvaron los cuadros del Museo del Prado del bombardeo de las tropas franquistas que atacaban Madrid, trasladándolos a los sótanos del museo. El autor va hablando de cuadros famosos de Rubens, Velázquez, Fra Angélico, Tiziano y de dibujos y aguafuertes de Goya, y su narración se ve auxiliada por la proyección cinematográfica de esos dibujos y pinturas, paralelamente a su discurso. Igualmente, voces individuales y corales de los personajes de los cuadros se incorporan al relato principal. De esta forma, Alberti consigue crear una eficaz introducción dramática, con procedimientos propios del teatro épico, al tema de la obra: «una noche de guerra de Madrid durante los días más graves del mes de noviembre de 1936», según se dice en el texto.

Mas los recursos de la dramaturgia épica se verán magistralmente acentuados en el desarrollo del largo «acto único», que tiene por escenario la sala grande del Museo del Prado. La acción comienza con el sonido de los cañones de los sitiadores del Ma-

[18] *María Teresa León.* Memoria de la melancolía. *Losada. Buenos Aires, 1970.*

[19] Op. cit.

[20] *Alice Gascar.* Rafael Alberti: Théâtre I. *L'Arche. París, 1962 y Robert Marrast.* Rafael Alberti: Théâtre II. *L'Arche. París, 1963.*

[21] *Op. cit.*

drid de 1936. Concitados por el ruido del bombardeo, personajes de «otra» guerra, de la Independencia, tal y como Goya los inmortalizó en *Los fusilamientos del 2 de mayo*, acuden para organizar la defensa con las mismas armas, el mismo heroísmo y por las mismas causas del pasado. La guerra de estos personajes y la nueva guerra quedan identificadas dramáticamente en una sola: la del pueblo español sitiado. Con esa metáfora, Alberti provoca un sistema de correlaciones de sentido, provocando en el espectador una síntesis dialéctica mediante la cual el sitio de Madrid del 36 se carga de un complejo y de valencias históricas concretas. Integradas en una unidad dramática y escénica e identificadas en forma y contenido, dos noches de guerra distantes en el tiempo, la de 1808 y la de 1936, cobran un unívoco significado. Alberti utiliza así, con gran originalidad y eficacia, la técnica brechtiana del «distanciamiento» transformándola en proceso de identificación. El tiempo del drama no es sólo el pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, que es superación e integración de ambos a la vez. Del mismo modo, y como indica Ruiz Ramón en su análisis, cada término de la acción y de la palabra del drama plasma escénicamente el «fue» y el «es» como expresiones dramáticamente simultáneas de una sola y misma realidad.

Digamos, por otra parte, que la presencia en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de canciones y poemas que se intercalan en el texto para complementarlo, al igual que su estructura fragmentaria, entre otros recursos, son elementos habituales del teatro brechtiano. Alberti pretende, con todo ello, romper la ilusión dramática que secularmente representó la dramaturgia aristotélica para situar la obra dentro de nuestra modernidad. Como señalamos más arriba, en su viaje por Europa en 1932 Alberti entró en contacto directo con las teorías dramáticas y las técnicas didácticas de Brecht y Piscator. De ese encuentro y de la evolución propia de su dramaturgia, surge la inequívoca impronta épica que caracteriza *Noche de guerra en el Museo del Prado.*

El Alberti pintor, enamorado de los tesoros del Prado, se manifiesta igualmente con total intensidad en la obra, ya desde su mismo subtítulo de «aguafuerte en un prólogo y un acto». Estamos ante el teatro de un poeta pintor que utiliza rayos de luz, pantalla en donde proyectar imágenes y cuadros, descripciones coloristas, escenas tan pronto iluminadas como oscurecidas, todo un cúmulo de recursos de concepción plástica y visual aplicados a la estructura dramática. E igualmente el espacio sonoro participa de innovaciones cuando las voces fantásticas se mezclan con las reales a semejanza de los personajes. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, pues, una de las escasas obras españolas de ese período que da la espalda al habitual realismo. Sonido, movimiento, luz, color, fiesta, rito, discurso, parodia se aúnan en una intensa amalgama con la que Alberti potencia todos los poderes y las funciones del lenguaje teatral, creando uno de los mejores dramas populares contemporáneos plenamente partícipe de la modernidad.

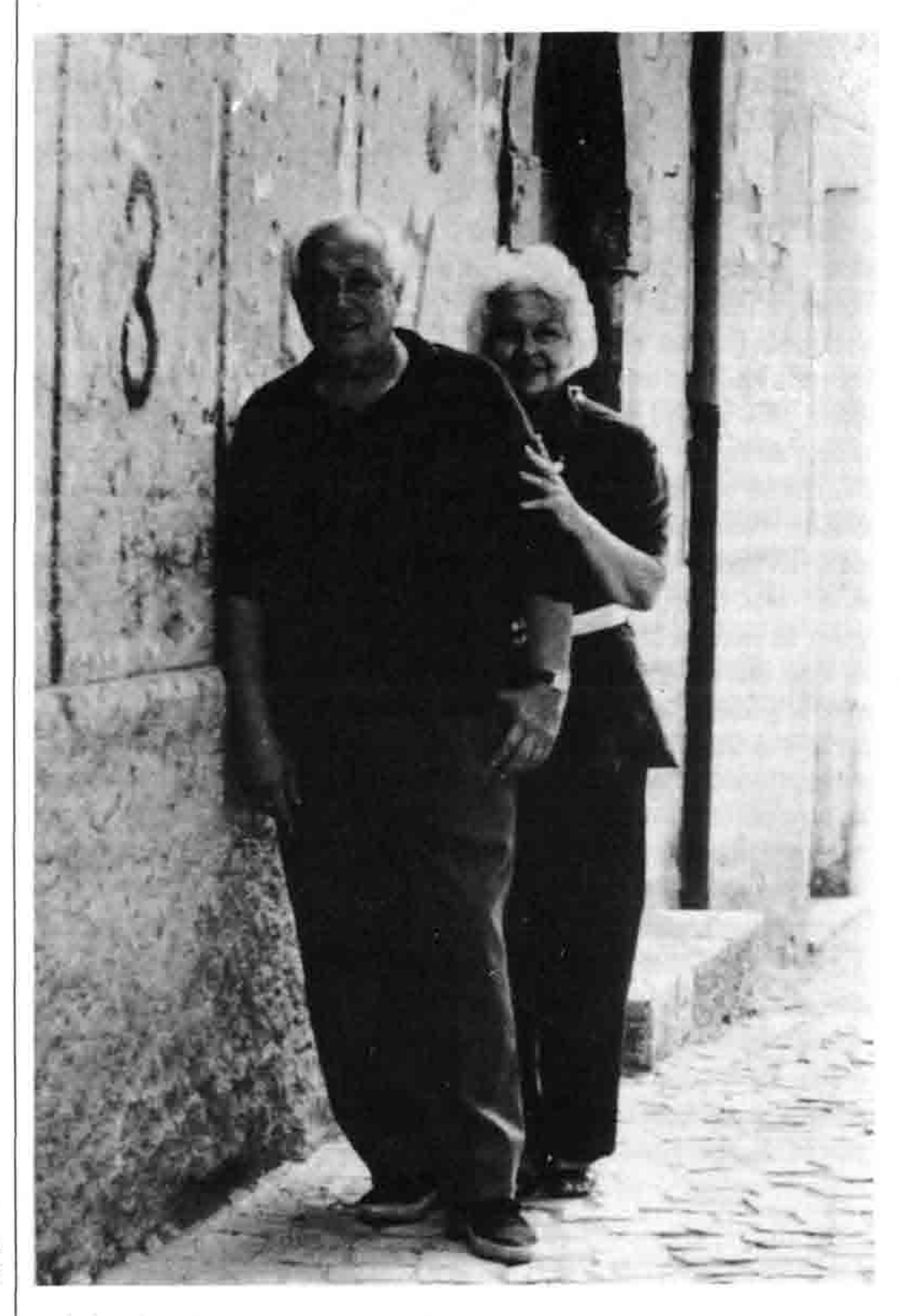


La pasión de un hombre de teatro

Para completar la dimensión teatral de Alberti habría que aludir a los *Poemas escénicos* (1962), escritos durante el período italiano de su exilio, así como a sus adaptaciones libres de la novela de Francisco Delicado, *La lozana andaluza* (1963) y *El despertar a quien duerme* (1979) de Lope de Vega. Del mismo modo tendríamos que referirnos a la actividad de Alberti como intérprete y rapsoda en diferentes espectáculos creados en torno a la poesía, propia y ajena, acompañado habitualmente por la actriz Nuria Espert. Son aspectos que manifiestan la apasionada actividad de un hombre de teatro. Ellos vienen a completar la dimensión teatral de Alberti, abierto en su experiencia vital como en su escritura escénica a las manifestaciones enriquecedoras de la creación dramática. Bástenos de momento con lo hasta aquí expuesto. Y añadamos, a manera de colofón, que el teatro de Alberti es la síntesis original de pasado y presente, de la experiencia de los otros y la propia creación individual, de la tradición vigente y la innovación solidaria con el pasado. Su teatro, fuera de toda aproximación a la comedia burguesa, establece una línea de renovaciones poéticas y plásticas siendo representante de una tendencia que no encuentra paralelo en la España del momento. Alberti, como Valle y Lorca, se opuso al teatro comercial de su época mediante constantes y arriesgadas tentativas dramáticas. Su intento de rejuvenecer la escena española hizo que acudiera a formas tradicionales del teatro español, como el auto sacramental o el teatro de títeres, para otorgarles nueva vida y nuevos significados. Igualmente, las tendencias y corrientes renovadoras de la escena europea están presentes en sus obras, desde el expresionismo al teatro épico. El suyo es un teatro abierto y vivo. Su escritura dramática es propia e inconfundible. Su voz se ha ocupado de los temas más relevantes de nuestro tiempo, convirtiéndose en eco íntimo y poético, en verbo solidario, y en grito acusador de la tiranía y la opresión. Su pasión, su imaginación y su independencia siguen siendo un espejo en que reflejarnos.

Sabas Martín

Sin herir los fanales
nocturnos de la alcoba,
por la ciudad del aire.



Con María Teresa León
en 1963



De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti

Proponer una lectura de la poesía de Rafael Alberti diferente de las generalmente realizadas no tiene por qué ser considerado como un ejercicio heterodoxo. Mi propuesta es sencilla y no falta de precedentes: desplazar la perspectiva crítica de la ideología a las figuras de la invención, en especial al símbolo. El profesor Morris adoptó este desplazamiento en su análisis de *Sobre los ángeles*, y el resultado fue alentador.

Por el símbolo se relacionan los poemas de Alberti con una de las más fecundas y fluidas corrientes de la poesía. Considerar a Alberti como heredero de San Juan de la Cruz puede chocar a quienes atienden a la temática antes que a la forma; un momento de atención al texto y la extrañeza se disipa en el acto de reconocimiento: lo abstracto expresado en la imagen, lo intangible hecho tangible en la palabra: ver, oír, oler, gustar, tocar.

No negaré la posibilidad reductora del símbolo cuando este sea el caso —símbolos de propiedad, pero cuando individualizado, lejos de reducir, ensancha el campo de percepción, ensancha y profundiza las dimensiones del texto.

Según San Juan, el símbolo «habla de misterios en extrañas figuras y semejanzas», y tal es la causa de que el descifrarlo sea tarea gustosa para quien no se deje arredrar por las sombras en que el discurso se envuelva. Mirando a los poetas de la renovación vanguardista habló José Ortega y Gasset de un álgebra superior de las metáforas, y tal dictamen incluye a los símbolos, aun si la exactitud de lo matemático, de la equiparación plano real-plano imaginativo no limita del todo con la libertad y las sorpresas de la invención.

La metáfora prolongada —o reiterada— se muda en símbolo; los modernistas se complacieron en los resultados conseguidos en formas muy personales —enumeración y recapitulación verbal, por ejemplo—. En la «Balada del andaluz perdido», el símbolo de la soledad aparece en esta situación: dos espacios, el del discurso y el de la memoria, se yuxtaponen en el texto. Y la palabra emblemática, «solo», recuerda el sentir del exiliado viviente al otro lado del mar, y a la vez en lejanos olivares andaluces.

Se trastierra el cuerpo, no el espíritu, universal por arraigado en lo propio, en lo invulnerable al accidente; erguido frente al río del recuerdo, ve el nostálgico desleírse en su curso, el del cercano, el inmediato, sin escucharle: su oído recoge las voces del agua lejana:

A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

De solo a soledad, la variante importa: solo, situación personal, soledad espacio, creado por el estado de ánimo de quien busca en ello lo que el mundo de la comunicación no puede darle. ¿Desde qué lado del río habla quien habla en el poema? ¿En qué ámbito reside el rememorante? Puesta en duda la consistencia del olvido, su imposibilidad induce a otra mutación: olvido es como esencia del recuerdo (olvidar de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez), estancias donde la memoria actúa intermitente y selectiva.

Río, sí: río-tiempo, símbolo de lo pasado y espacio por donde fluyó la vida. Río-tiempo-espacio en que el estar condicionó al ser; perdida la arboleda, el yo pierde su consistencia y se muda en dolorida evocación de lo vivo lejano. De los libros americanos de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*, es el más cargado de emoción y el de imaginación más ostensible: «precipitadas palabras» acuden a la voz y órficas comunicaciones se establecen entre naturaleza y hombre, «confidencias del mar» oídas aquí y allá en proximidad y en lejanía.

El símbolo se yergue en el poema con tal fuerza de visualización que el lector se convierte de pronto en vidente.

Seis grandes bloques de simbología hacen del libro *A la pintura* uno de los más relevantes en relación con mi tema de hoy. Son estos bloques los poemas dedicados a los colores, por este orden, Azul, Rojo, Amarillo, Verde, Negro y Blanco, situados entre composiciones dedicados a artistas en cuyas telas operan sus matices con gracia diferente.

Decir «azul» es remitirse a Juan Ramón Jiménez, a Ruben Darío, a Mallarmé, a Victor Hugo, a cuantos identificaron este color con la belleza y desde el mar y el cielo, espacios de su ser y de su estar, lo elevaron hasta las altas cumbres de la espiritualidad («Dios está azul»). Cielo de la pintura donde Venus, la del abismo, llega desde las aguas en que nació.

Venus, símbolo y mito en azules lienzos de Botticelli; viento, pájaro y flor en el verso de Alberti («Venus, madre del mar de los azules»), alzada a Virgen María, de belleza a pureza —otro orden de hermosura—, anunciación de la mano de Fra Angélico («le bautizaron con azul los ángeles»), tonalidad de Gracia idéntica y variable según el plano donde su resplandor se produzca.



Y el verso experimenta la impregnación del color, y vibra de acuerdo con su dictado: recapitulación de los azules en la tela de Tiziano, de Poussin, de Tintoretto..., disidencias del Greco en quien el azul es excitante y ardiente como las figuras de sus cuadros. Si en las venas de las opulentas hembras de Rubens se complace en serpear entre la carne nácar, en las severas estilizaciones del Greco son muy otros los estímulos que su presencia suscita.

Continuidad y variación simbólica de lo azul en un poema que es tanto recapitulación como identificación de los significados atribuibles al color celeste y marino. Un universo de símbolos luce en la palabra; el poema se transforma en iluminación, en continuidad de iluminaciones y exaltaciones del color. Una línea, dos, tres, ocasionalmente cuatro, relacionan el tema con sus usuarios, los pintores, adiestrados en matizar el azul. No están todos, ni hacen falta, pero las muestras son abundantes para dar idea cabal de la extensión de los temas que, en ocasiones, son musicales sin dejar de ser plásticos.

Quisiera entrar en la aseveración de lo musical y lo pictórico. Si no con el pormenor deseable, señalaré por lo menos la coincidencia en la armonía de los elementos: los visibles y los audibles. Quiero decir audibles para quien ponga los cinco sentidos en la lectura y encuentra en los ritmos del verso una melodía fluyente en y bajo la palabra.

La cinta de lo azul es tenue en Goya; transportada al poema de Alberti sigue siendo bella diluida en las anáforas, en las antítesis, en las correlaciones y en las aliteraciones. Por la «alquimia del verbo» el color celeste se transmuta en música celestial. Si lo aforístico de algún verso apunta a la reflexión («La sombra es más azul cuando ya el cuerpo/ que la proyecta se ha desvanecido») generalmente se encumbra hasta la revelación («Tiene el azul extático nostalgia/ de haber sido azul puro en movimiento»), según el verso quisiera ser música concertada de la expresión y de la idea. Retengamos la palabra «nostalgia» como indicio del sentir. Nostalgia de los orígenes en el color y nostalgia de las entreoídas resonancias del sonido.

Lado a lado de lo azul, lo rojo. Stendhal opuso lo rojo a lo negro simbolizando en los colores a la milicia y a la iglesia; Benjamín Jarnés, en homenaje al novelista francés se atuvo a los colores del uniforme —rojo y azul— vestido por él cuando soldado.

Rojo, en la pintura y más allá, es sangre, es llama, y traducido al lenguaje simbólico es furia, rabia, cólera,... En la cadena metonímica de los ardientes recintos celtibéricos, escenarios de la liturgia tauromaca, es fuerza en lucha, desafío, sangre derramada, toro, tótem del clan hispánico. Rojo es labio, tentación, atracción primera del encuentro amoroso; instrumentos de seducción y dulzura corroborados y ampliados en sucesivos contactos carnales.

Si en el *test* psicológico, aparece la palabra «rojo», lo probable es que sangre o fuego sean las respuestas automáticas del puesto a prueba: las probabilidades de que así sea son, creo yo, considerables. Metáforas, hoy valoradas en poco (labios-rosa; labios-clavel), derivaron en su día a percepciones, o sea, en maneras distintas de color en una realidad enriquecida por la imagen; con inflexión distinta expresaron una in-

tuición de segundo grado según hizo Vicente Aleixandre al hablar de labios hirientes, («espadas como labios») llevando la metáfora hasta el final del delirio erótico.

José Martí, en *Lucía Jerez*, llevó al extremo la identificación mujer-color. Las figuras femeninas de su novelita actúan como símbolos denotados por el color que se les atribuye: rosa roja, rosa negra, rosa blanca... Y el color-símbolo anuncia y marca su destino. Los colores de la rosa —y así los del estandarte rubendariano— son más de los que el miope alcanza a ver: al rosa-rosa de las mañanas en flor asumieron el rosa-rojo de las espléndidas floraciones primaverales.

Cuando Alberti canta el color —lo azul o lo rojo— la dispersión califica la estructura del poema. Juan Ramón declaró la poesía abierta como más alta y más pura que la poesía cerrada y en aquella deben situarse estos primeros —los de «Rojo» y los de «Azul»—. Esta soltura, esta disposición del verso se producen, con sabia eficacia desde el principio («Soy el primer color de la mañana») hasta el fin, cuando súbitamente color y flor cambian («Pensad que ando perdido en la más mínima humilde violeta»).

«Rojo» acumula lo esperado —rubor, excitación— y lo menos sólito, aun si las vivencias se transparentan en el lenguaje: «estallido del día de la ira», sangre del horror, sangre del adversario instituido en enemigo mortal. (Si Federico cantó la del Ignacio muerto en la plaza, Rafael lloró la de Federico asesinado en Granada). Rojo de las «pequeñas cumbres» venusinas, y a su lado rojo de infierno —¿reminiscencia de aquellos grabados populares en que se muestra el arder de los precitos entre las llamas que los abrasan sin consumirlos?—, rojo de Luzbel simbolizando dolor y castigo que no cesa.

«Vago en ciertos desnudos/ en ciertas formas diluido en nieve», dice el verso y el color, personificado y en tránsito hacia el rubor de la lengua que tiñe «con un húmedo rosa las palabras». (*La vie en rose*). Y la nómina de los pintores: Goya, Rosales, Renoir, necesariamente Picasso, todo un periodo diferenciado categóricamente del azul de otra época. «Rojo, contra el azul, de una bandera» seguido en el verso por una alusión al orden de lo auditivo: el rojo, por su propia condición de grito «desafina» la enunciación y al enunciante. Ya dije de exaltación; traduzco ahora lo cálido del color a la bravura del do de pecho. Entre el clavel y la espada, escribió el poeta, entre el clavel y la amapola, dice ahora, registrando el relámpago —luz y fuego— hasta llegar a los corales y a las violetas (sombra de Enrique Gil y Carrasco). Violeta: Tintoretto a la vista.

No encontramos sustantivado el color violeta: está en las composiciones de los pintores inclinados a utilizarlo y en la hora crepuscular: desde el horizonte hacen señales los matices que, sugiriendo violeta, van más allá —ultra— a zonas ambiguas en las que tampoco lo rojo es rojo, sino su proyección, más acá —infra— de su plenitud, correspondiendo en albores y crepúsculos con su etéreo compañero.

Llega el amarillo, trasmutación otoñal del verde. Símbolo del otoño, estación de la melancolía, incipiente brote de la nostalgia. Dorado otoño, «hojas del árbol caídas», premonición y —quizás— ensueño. Alberti escribió «Amarillo» sintiéndose o presin-



tiéndose cercano el otoño. Si el alhelí floreció con el alba, luces doradas llegaron cuando la madurez se asentaba en la fugacidad de un tiempo de luces equivocadas. Goethe entra en el verso como emblema de la serenidad.

Lo positivo y lo negativo se amalgaman en el poema, y así había de ser: ambivalencia de lo amarillo, oro del cabello que Lope acarició, evocación de horas gloriosas, luminarias que son incitaciones en la distancia; nimbo y ropaje de Vírgenes cuyo encanto subyuga al creyente y estimula al esteta, «oro viejo» en las telas del Veronés: «larga cabellera/ sobre el desnudo combo de la espalda». Esto y mucho más en el lado positivo del símbolo, donde se funde y «permanece» con la luz y la belleza; el lado negativo, ¿cómo ignorarlo?, las palabras insoslayables: pergamino, lividez, cadavérico...

Dos versos complementarios llevan de la negación a la extinción: «El pálido amarillo de la muerte» y «Marfil oculto dentro de la carne». De emblema de la belleza al signo de la muerte la distancia es tan breve que casi no es: apenas les separa un día, una hora, un instante. Así, aparece, sigilosamente, el tema de la brevedad de la vida —y con él sus implicaciones naturales: *Collego virgo rosas*, por ejemplo— se deslizaron en el poema. De la luminosidad a la trascendencia a la energía de la imprecación se consolida en líneas como estas: «Hueso amarillo en polvo, desvelado/ resplandor de la muerte en movimiento». Leo «de los cirios» y recuerdo los colocados en torno al funerario y el paño que lo cubre, negro con orla amarilla, simbólicos de dolor y de muerte.

Tales invocaciones sugieren un fondo de música solemne y cantos de misericordia que son parte sustancial de la ceremonia. Canto audible con el oído interno en tanto el lector asiste a la literalidad del texto. El pájaro amarillo, el canario chiquito y descarado:

> Cuando rompo a volar y mi garganta
> suelta un oro de flautas repetidas
> le dan a mi alegría un amarillo.
> Amarillo canario.

Canto y cantor, voz y mirada: grito para buscarse «en el centro de la retina», música del color paralela al del sol y la lluvia, echarpe de Iris que tendido del cielo a la tierra reúne en su arco los siete colores del espectro. Por la plurivalencia del símbolo es posible, y más, es necesario, adaptarse al contexto en la recepción, pues del contexto emergen las señales indicadoras del sentido. Textualidad; contextualidad e intertextualidad se complementan y como complementarias habían de ser tenidas en cuenta.

Verde después del amarillo. ¿No hubiera sido preferible situarlo antes? La conversión del primero en el segundo es un hecho natural constatado por el poeta y registrado en el poema. En «Verde», el color declara su ser desde la primera línea: «Yo soy el verdemar», enunciando en los nombres su primera figuración simbólica: Primavera, y su segunda: Esperanza.

Símbolos familiares, primarios; ineludibles también. Esquivarlos en aras de una emblemática individualizada, alejaría al lector de lo tradicional y consabido, puerta de acceso a las mutaciones del símbolo. Su apoyatura en el ser y en las formas verbales que lo



declaran es suficiente para producir la individualización: soy, tengo, soy, tengo..., repetidos y repetidos, imponen por su constante aparición la realidad de su presencia y de sus metamorfosis.

Verde del mar, verde de la hoja, verde del tallo —y, por metonimia— de la esbeltez. Verde —dice la copla andaluza de que se benefició García Lorca— del color de la aceituna, tez morena aquí soslayada en la mención del olivo y los dioses de la mitología asociados al árbol de Minerva y al laurel de Apolo.

Decir «verde» es sugerir praderío, danzas, fiesta, ámbitos de juventud en que la alegría tiene adecuado escenario. De primavera a otoño, ya lo indiqué, la distancia es corta y natural el cambio a lo amarillo, y —tal vez— a envidia. Esta posibilidad es el aspecto negativo y variante lamentable del símbolo. «Aunque soy» verde de frescor primaveral, «tengo muchas veces el alma de amarillo», potencialidad de la amargura y, en otra dirección, de lo apolíneo a lo cámita. El cifrado deja sin respuesta esta posibilidad; no así la seguridad de que todo verdor perece (Eduardo Mallea) en «El verde solitario de la muerte».

Está el poeta rozando el misterio y no lo sabe. Escalonados, los versos despliegan ante él, como verdades del alma, intuiciones procedentes de regiones inexploradas; cuando el poema las registra, la conciencia las percibe e identifica: una parte del velo se rasga y la oscuridad deja de ser pura sombra.

La evolución del símbolo instrumenta el cambio, potencial desde luego, virtual con frecuencia, del sujeto a quien representa, y a la vez, pone de relieve su riqueza. Si lo inefable es traducible en palabras a las imágenes, se debe, y de modo conspicuo, al símbolo. «Un agónico verde», legamoso, disecado y roto en el Greco; verde cortesano en Velázquez. ¿Y qué decir de las muchachas en flor, de Leticia y de Albertina, emblemas de juventud y del eterno femenino que en lo temprano alcanza en cuerpo y alma, tan alto grado de incitante promesa? Lejos todavía el perecimiento anunciado por Mallea, más él acecha —a Albertina en una curva del camino—. Verde en agraz, verde recordado o imaginado por quien se esfuerza en reconstruir en la evocación lo que en la memoria apenas es olvido. El final de «Verde» sugiere cómo, en lo indefinible escapa la seducción pura de lo secreto y más prometedor: «Y un verde, el más hermoso/ que olvido o no recuerdo».

Verde como símbolo de una gracia que existente en algún recodo de la memoria fue despojándose de su forma visible hasta ser sustancia impalpable de la nostalgia. Si no todo queda en la memoria, al menos se preserva en ella, con rasgos precisos, lo esencial. El verde olvidado o imposible de recordar equivale a la pérdida del accidente en beneficio de la sustancia o a la imposibilidad de situar lo ocurrido en su contexto (pérdida del recuerdo).

Y cuando, olvidado el cómo, queda el verde más lleno de vicisitudes, de posibilidad, puede ser más verde, representar la hoja y el árbol, encarnar en la juventud y en la belleza: ser Leticia y Albertina, de verde luna, o como gustéis, y por ser múltiple en significación, cristalizar en una secuencia que incluye la rememoración más inten-



sa de cada una. Verde, olvidado, perdido, síntesis ideal de la esperanza palpitante en la seguridad del retorno de la belleza en las figuras de las siempre en flor.

Negror, negrura, sombra, oscuridad, penumbra, etc. son palabras pertenecientes a una serie cuya característica común es el alejamiento de la luz. Abismo frente a oscuridad opuesta y complementaria a luminosidad: en la pintura y en la vida, extremo —con blanco— y, como éste, cargado de significación simbólica.

El poema «Negro» parte de una aseveración metafórica: «Dio su revés la luz. Y nació el negro». Conversión tajante de las leyes de la Creación, según las cuales de la Nada surgió la luz, y con ella el orden. Lo turbio, lo oscuro y enigmático se instalan en el cuadro desde el primer instante y, por lógica derivación, en inquietante y no sin un deje de hermosura, de una hermosura otra, visible en la obra de arte: vaso y ánfora para los dioses, tinta del dibujo y del grabado en que la invención se realiza. El nombre de lo negro es inquietud, terror («negra sombra» de Rosalía); es también Melancolía: envuelta en negro manto vimos esperar a Deméter en las estampas del mito.

Luto, dolor, tristeza, melancolía... declaran estados de ánimo: negro de Durero y negro de Rembrandt, en el interior y en las vestiduras; negro solemne de las ceremonias, negro temeroso del símil («boca del lobo»): variaciones de la sucinta letanía de los cinco sentidos: «negro ver, negro oir, negro oler, negro gustar y negro tocar».

Las razones de tan recia conjunción de lo negro, de tan negativa visión del alma (hispánica) arraigan en el dolorido sentir de quien no sabe alejarse de las visiones de la «España negra» y de las pesimistas fantasmagorías de Quevedo, de Goya y aún de Galdós. El negro —negro del Greco— fue visto como símbolo del alma castellana, de la gravedad entre esperanzada, tétrica y ardiente respresentadas con tan inolvidables tonos en *El entierro del Conde de Orgaz*.

Si el lector dejara que el texto hablase por sí mismo, advertiría, sin necesidad de interpretarlo libremente, una innegable conexión entre lo simbólico particular y los emblemas de la totalidad. Rojo y negro, tótem e historia, engaños para constituir «lo Español», entre comillas y con mayúsculas, en tanto lo español general incluye los seis colores escogidos por Alberti, y otros matices insinuados en varios poemas.

Evocada el alma negra, se alzan con ella lo torvo y lo siniestro, las llamas de la pasión. ¿Por españolas? No: por inherentes a la condición humana, aún si al escribir este libro está presente el horror de la guerra civil española. Que símbolos universales que pervivían en el corazón y en la memoria del artista sean captados por el lector hispánico como nacionales no es sorprendente; lo sorprendente sería si, cuando se produce, fuera incapaz de dar un paso atrás y de situarse en una perspectiva más abarcadora y desde ella valorar la negrura y el fuego propios de nuestra condición. El fuego —recuerda Alberti— no es sino la lumbre producida por el carbón, y ¿quién olvidará la belleza del fulgor en los ojos negros —«misteriosos»— de la mujer del Sur?

Zurbarán, Velázquez, Carreño, Goya..., maestros en la utilización de lo negro, cortesano o de pesadillas, inclinan la balanza hacia un lado; Tiziano, Rembrandt, Manet...

hacia otro. Mencionar a los diversos es necesario; ninguno disputa a Goya la primacía en el espanto, como nadie se la disputa en el sarcasmo y en la ironía.

¿Son los pintores españoles amigos de la sombra por carácter y nación? Baste con mirar el brillo de sus negros para experimentar el deslumbramiento de lo absoluto, la pureza del terciopelo y la fulguración de aquellos ojos en que el alma se hace llama. Pureza de lo negro sin adjetivos, tan limpio cuanto puro y sin contagio.

No podemos alejarnos de lo negro sin escuchar en torno al «monumento callado de la muerte» los cantos del Requiem, oficio de tinieblas, negrura muerte, transformada en música celestial. Salvación del color por la música, exaltación de la esperanza en la armonía que muda el llanto en promesa de eternidad. Al trémulo que dice al cuerpo «eres polvo eres nada», le da otro sentido el canto que en su ascensión a la eternidad lleva consigo el alma.

Veamos ahora la blancura de lo blanco en el sexto y último de los poemas dedicados al color en el prodigioso libro de Alberti. (Digo prodigioso porque de prodigios trata y prodigioso en el poder de invención desplegado en estas páginas). Ello explica la recurrencia y reiteración de la escritura hacia la dispersión y la libertad enumerativa del verso suelto en que el símbolo encuentra el espacio verbal apropiado para expresar las percepciones en que la creación se funda. Poeta de emanación, Alberti encuentra en la simbología de las figuras el modo de hacer diferente a lo igual. «Todo está dicho», recordaba André Gide, mas si se vuelve a decir lo mismo no es «porque nadie escucha» sino por la conveniencia de hallar imágenes desfamiliarizantes que faciliten al lector el acceso a dimensiones de la realidad hasta entonces no alcanzadas.

Dijo el blanco a Rafael, «Yo puedo,/ feliz, estar en todo, porque soy/ la imprescindible sangre para el justo/ clarear de la luz en los colores». Un color y algo más: parte y partícipe de cuanto integra el cuadro. Si la función del negro se duplica por su constitución en el trazo, el rasgo y la línea, la duplicación del blanco sucede —con menos ostentación— insertándose en ajenos dominios. Blanco de la inocencia y el candor, de lo virginal (vestidos de primera comunión, túnicas de vírgenes y de santas, nieve, alba de la mañana, espuma del mar, y mucho más).

«Blanco» es, vieja historia en la pared, mente en blanco, cuartilla en blanco, cubierto por palabras que son experiencias creadas por el hacedor. Lo más sencillo y, casi diría lo elemental —papel, nieve, cal («de los más tranquilos muros andaluces», y no en abstracto)— es lo más suyo, las señales de identidad que distinguen al poeta de los de su estirpe. «La blanca maravilla de mi pueblo» (Juan Ramón, de Moguer); «Blanca Cádiz de plata en el recuerdo» (Alberti recogiendo la imagen popular de su ciudad, «tacita de plata»). Hijo de la cal se confiesa, y, por eso, teme al negro que a su vez le teme.

Juegos de palabras (en los pronombres —Yo, El—; en los sustantivos-eje —«Noche»—, «Día»—; en el verbo —temer—, corroborado por el sustantivo) encapsulados en cuatro heptasílabos favorecen, vía condensación, la apertura a una síntesis de la realidad. El acto de creación se sirve del símbolo para remitir a un sistema de oposiciones



cuya verdad le consta al receptor; el descifrado se simplifica —o se complica— por la analogía entre lo establecido en el poema y las vivencias de quien lo lee. El efecto universalizante de las formas simbólicas se debe a la eliminación de lo anecdótico en provecho de lo esencial. (Jorge Guillén consiguió lo mismo con análogo procedimiento). Negrura y blancura son resortes para presentar el color en el modo metafórico que les sienta mejor.

Ni en el orden vital ni en el estético entran en conflicto el día y la noche. Distintos, sí; adversos no. Sol y Luna pueden ser símbolos de lo masculino y de lo femenino; desde luego son elementos de vida y de inspiración artística. (Espronceda saludó al Sol en verso arrogante; describió a la Luna en la noche «serena, de luceros coronada»; Chopin y Juan Ramón se recordaron en las dulzuras del nocturno; Manuel Machado en la exaltación de la luz).

Los principios y los fines coinciden en lo blanco, alba del día y del hombre (página en blanco que emborrona la vida), luz primera y luz del último día, paloma del mensaje, símbolo del Espíritu, aparición, rosa blanca, éxtasis. Nube que sueña claridades del alma: Piero della Francesca: «ceñidor de Venus. Sábana para el molde de su cuerpo» —blancuras compitiendo entre sí—. Blanco expresado en rápida acumulación verbal: «Soleo, aclaro, enturbio,/ diluyo, transparento,/ lavo, esfumo, evaporo» Manet, Sisley, Monet.

Y de la blancura al grito, de la calma a la excitación, a la blancura continuada, a la insolencia y al desafío: Goya, símbolo de lo extremoso —también de la perfección—; Goya, emblema de la desmesura astutamente dirigida. «Goya, el ibérico», escribí hace años, y don Eugenio d'Ors, maestro amable, me reconvino suavemente: «Goya es un italiano». Tenía razón d'Ors, si de pintura se habla, mas si se piensa en el temperamento, no resulta tan desencaminado el adjetivo.

¿Cuál es la significación y cuál la representación de Goya en el revelador desfile de *A la pintura*? Para empezar, nótese el cambio de estructura en el poema que le está dedicado; salvo en las líneas finales, está compuesto por siete segmentos, dos regidos por el sistema enumerativo y acumulativo ya observado en otras composiciones. De ellas surge una imagen de diversidad semejante a la presentada por mí más arriba:

La dulzura, el estupor,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre.
el cadalso, la feria.
Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas.

El mascarón, la muerte,
la Corte, la carencia,
el vómito, la ronda,
la hartura, el hambre negra,
el canalón, el sueño,
la paz, la guerra.

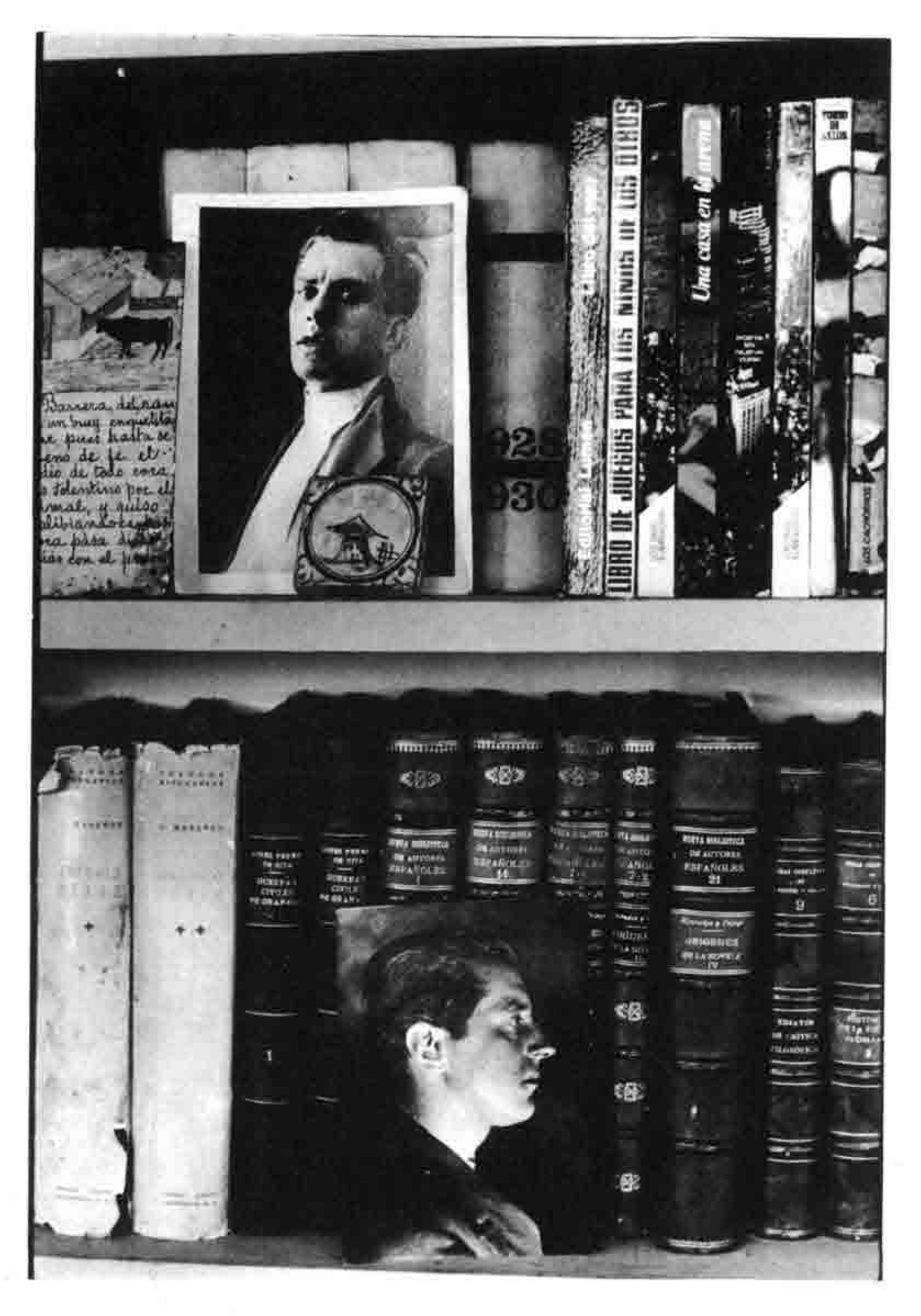
Paralelismos y antítesis en el vigoroso encadenamiento verbal. Diablo demente, es la clave de la simbología goyesca y reforzada por el demonio volador del segmento cuarto. Clave, digo, de la figuración en el símbolo: Goya, testigo del Mal encarnado en brujas, monstruos, el Gran Chivo y su repulsiva Corte. Lo a medio *pudrir* y lo a medio hacer —«feto irreal»—, reunidos en amarga alianza, del anverso y el reverso: senos de vieja en el ente demoníaco, y en la misma tirada mención rápida de la hermosa en venta. El disparate y, más allá, la nube rosa y la «jubilosa seda».

Dos rostros en el emblema goyesco: el de lo demencial predominante y el de belleza desnuda. Los indicios verbales privilegian la amargura sobre la dulzura; repasando en la memoria el repertorio pictórico de Goya el lector —cuando menos este lector— convendrá con el poeta en considerar al pintor como símbolo conjunto de universalismo arraigado en la más honda pasión española.

Ricardo Gullón



LOS LIBROS



Liberia de la casa de Alberti en Roma, con una foto de Rafael (1920) y otra de Maiakouski en el estante superior

Marinero en tierra

Leí por primera vez *Marinero en tierra* allá por el año 1966 ó 67, más o menos con la misma edad que tenía Alberti cuando lo escribió poco antes de 1924: fecha emblemática de su lanzamiento como poeta a raíz de la concesión del Premio Nacional de Literatura por un jurado ejemplar, según se ha repetido tantísimas veces. Esa lectura original me produjo entonces una considerable emoción, motivada, entre otras razones, por mi condición de gaditano de la bahía que estaba íntimamente relacionado con el paisaje marino y sus circunstancias, que el poeta evocaba y transmitía en sus versos. Tanta fue mi impresión —además, en aquellos tiempos tan sombríos para el país—, que decidí escribirle al autor, del que me enorgullecía también por su paisanaje. Una carta larga e ingenua, en la que le hablaba del mar de mi marinero en identidad con el suyo, le envié a su exilio romano del Trastévere. Y ya me veía yo con su respuesta manuscrita presumiendo entre los amigos... Mas como cabía esperar, mi carta no tuvo respuesta, lo que supuso para aquel joven idealista una íntima decepción, luego superada y compensada sobradamente por motivos de admiración literaria y afecto personal.

La edición que manejé en aquella lectura fue la de sus *Poesías completas* en la editorial Losada de 1961, que seguramente había conseguido en la trastienda de alguna librería, en peripecia frecuente durante esos años de censura. Era una edición donde tras el índice autobiográfico aparecía destacado el título de *Marinero en tierra* y su fecha. Con el tiempo comprobé que esa versión del libro difería en varios poemas de la versión primitiva: textos que Alberti había ido suprimiendo, añadiendo y corrigiendo en sucesivas ediciones. Y hace poco comprobé asimismo que la de 1961 se diferenciaba en casi nada de la aparecida en el tomo I de sus *Poesías completas* (edición de Luis García Montero), publicada por la editorial Aguilar en 1988. Después de más de veinticinco años entre ambas versiones —y esto de las variantes en versos y poemas lo ha estudiado muy rigurosamente el profesor Robert Marrast[1], Alberti apenas había modificado el título de un poema —el que antes se llamaba «Del poeta a un pintor», ahora es «A Gregorio Prieto y Rafael Alberti»—, y había incorporado contadas dedicatorias a Ernesto y Rodolfo Halffter, Dámaso Alonso, José María Chacón, Juan Chabás, José María Hinojosa, José Bello, Gustavo Durán y Celestino Espinosa. Para ser más exacto, en la edición del año antepasado también había incluido una prosa breve y preliminar de 1967, alusiva a su condición de *poeta del mar* y heredero —«como García Lorca por su lado»— de los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI de la mano de «un poeta maravilloso, el hispano-portugués Gil Vicente». Advertí, pues, que mientras la primera versión —tan elogiada por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, entre otros— era, efectivamente, la obra virtuosa y vital de un poeta joven con gran talento, la versión definitiva añadía a todos esos atributos personales, el de la más probada madurez en el oficio, el de la experiencia y rigor crítico, así como la confirmación reiterada de que la obra del poeta, como sucede con el oro, puede ser maleable en su concepción, elaboración y consolidación, cuando ésta se persigue y alcanza.

Pues bien, una vez situado, centraré mi exposición en las consideraciones que me suscita la relectura de *Marinero en tierra* en estos momentos de mi vida, cuando las condiciones personales y objetivas parece que han evolucionado. La edad no es la misma, ni la memoria, ni la pupila que se contrae con la luz, ni el oído que se ajusta a otra música, ni, por supuesto, los contrastes. Lo más firme, aunque algunos títulos me interesen más que otros, como es lógico— es mi reconocimiento hacia

1 *Robert Marrast:* Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí. *Clásicos Castalia. Madrid, 1972.*

la obra plural de este escritor nuestro, resultado fehaciente de sus cualidades artísticas y de su trabajo constante, como ingredientes imprescindibles para alimentar una trayectoria tan dilatada, heterogénea, múltiple y valiosa.

Dicho esto, me planteo la duda de si todavía puede hablarse de *Marinero en tierra* —obra tan leída y tan estudiada— con pretensiones de novedad interpretativa y crítica. Sinceramente creo que no, y menos cuando el interlocutor no es un auténtico profesional de la crítica, como es mi caso, sino simplemente un asiduo y fervoroso lector de poesía con propósitos, quede claro, nada concluyentes. No obstante, uno puede sugerir concretas observaciones acerca de la estructura de esa obra y de sus contenidos, a fin de incitar a los que aún no la hayan leído para que se sumerjan en sus páginas sin incertidumbres ni temores sobre su posible complejidad, aridez y, en fin, carencia de atractivos. Porque, aun recordando que pertenece a la primera y más alejada época del poeta: la denominada neopopularista que, según Gustav Siebenmann, es «el estilo al que ha permanecido fiel más largamente, y del que se ha vuelto a acordar en sus días de madurez»[2], *Marinero en tierra* era, y me sigue pareciendo, un libro de grata lectura, lenguaje asequible, un conjunto de poemas que destila vitalidad y elegancia y que, como afirma Solita Salinas, puede considerarse «uno de los más alegres de la literatura española, si no el más alegre»[3]. Desde «Sueño del marinero», como prólogo en tercetos encadenados, pasando por los diez sonetos de la primera parte, las treinta y tres canciones de la segunda hasta los sesenta, y cuatro poemas de la tercera —introducida esta última parte por una hermosa y alentadora carta de Juan Ramón Jiménez, fechada el 31 de mayo de 1925—, la obra entera se resume como un compendio de tradición y modernidad, donde se mezclan versos endecasílabos y alejandrinos con los de arte menor, las estrofas clásicas con las nuevas canciones, el lenguaje convencional con el experimental, los usos normales con los juegos de palabras, y las comparaciones más elementales con atrevidas, alógicas metáforas. Y todo ello en profusos alardes de intuición poética, agudeza lírica y afortunada musicalidad.

Así pues, la experiencia de lector se garantiza atractiva. Sigue siendo atractiva en su conjunto, y aún más en determinados poemas que llevamos prendidos al oído y en la punta de la lengua de generación en generación. Esto es: «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era.»: lo escuchábamos a nuestros mayores y lo recitan nuestros hijos. Y eso por poner cualquier ejemplo, pues los límites de esta comunicación no permiten mucho más.

Mejor será, pues, generalizar sobre la atmósfera recurrente que se transmite en esas nanas y madrigales, en esos pregones, sonetos y elegías del libro, porque es una atmósfera absolutamente cercana y familiar, conocida y necesaria, perteneciente a nuestro entorno más prodigioso, como es la naturaleza de la bahía gaditana: leitmotiv en toda la literatura de Alberti. Y porque está obligada generalización mía puede acercar distancias respecto a un léxico y un significado concebido y escrito hace más de sesenta años.

Uno de los que más recientemente han inventariado la semántica de *Marinero en tierra,* en un estudio[4] detallado y circunscrito al entorno de la naturaleza, ha sido el joven profesor gaditano, Javier de Navascués Martín, de la Universidad de Navarra. Antes que él lo hicieron otros estudiosos de la obra albertiana, entre los que me apetece recordar a José Luis Tejada[5] por razones de irreparable ausencia. A todos esos ensayos me remito, porque en ellos están analizados pormenorizadamente los distintos temas y símbolos, que yo no puedo sino esbozar.

El protagonismo fundamental lo tiene el mar, como parece evidente, con sus minerales, su flora y su fauna, las embarcaciones que lo surcan y sus más conocidos personajes (el vigía, el pirata, el grumete, el torero, etc.). El mar que es a la vez origen y fin, nacimiento y muer-

[2] *Gustav Siebenmann:* Los estilos poéticos en España desde 1900. *Editorial Gredos. Madrid, 1973.*

[3] *Solita Salinas:* El mundo poético de Rafael Alberti. *Editorial Gredos. Madrid, 1968.*

[4] *Javier de Navascués Martín:* El entorno de la naturaleza en «Marinero en tierra» (estudio léxico-semántico). *Universidad de Navarra, septiembre, 1989.*

[5] *José Luis Tejada:* Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia. Poesía primera: 1920-1926. *Editorial Gredos. Madrid, 1977.*

Marinero en tierra *(estudio crítico sobre la edición primitiva). Diputación de Cádiz, 1987.*

te. La tercera parte está íntegramente dedicada a poemas marinos, aludiéndose en la primera y segunda a la relación del mar con otros elementos. Quiero decir, el elemento tierra, que también acaba convirtiéndose en mar albertiano; o el aire, que resulta símbolo de libertad hecho viento y, en diversos pasajes, signo de alejamiento y aventura; o el fuego, en mucha menor frecuencia. Tanto la tierra como el aire de nuestro marinero —siempre oportunamente trajeado—, se describen, según hace con el mar, como universos maravillosos e interrelacionados, llenos de misterios, con sus animales —los más insignificantes (la cochinilla, la lombriz, el gorrión, la abubilla y la calandria, por citar sólo algunos) y los más emblemáticos (el gato, la corza, el lobo o la paloma, que tanta importancia tiene en la poesía de Alberti)—, con sus árboles (el pino, el sauce, el almendro...), sus plantas del aire (el mirto, el laurel, la palmera y el loto) y sus frutos (la manzana, la mora, la naranja y el ajonjolí...), con sus estaciones donde se dan la nieve y la lluvia, y su firmamento, donde brillan el sol, la luna y las estrellas. En fin, toda una cosmopoética en torno a la nostalgia del mar de su infancia en el Puerto de Santa María, recreado desde la distancia en los límites de un libro que, como recuerda Rafael Alberti en *La arboleda perdida*, «está lleno de muchas cosas pequeñas, pero concebido como una totalidad».

A esa plenitud os invito en la confianza de haber encontrado hoy nuevos pasajeros para esta aventura marina llena de emociones y riesgos.

Jesús Fernández Palacios



La amante

Unas declaraciones de Jose María Amado en *El País* tituladas: «La memoria lírica», me confirman que el tema de la llamada generación del veintisiete habrá de quedar como la famosa sinfonía, para siempre inacabado. «Heredero espiritual» y «resucitador» de la revista *Litoral*, según la entrevista, me ha traído una presencia casi corporal y aspectos y aires personales desde un punto de vista lícitamente subjetivo como lo puede ser el de aquel que convivió con los poetas integrados en el grupo generacional, de forma que lo poco que escribí para esta lectura de los poemas de *La Amante* me pareció algo dicho ex-cátedra, distante y frío como un saludo respetuoso, el mismo que dedico a toda crítica literaria que, por cualificada que sea, nunca puede retornarnos al calor de «lo vivo lejano», tal una experiencia o roce personal de quien ha quedado impregnado para siempre de la vitalidad y sensualidad de una aventura cotidiana.

Advierto sin extrañeza que surgen desde estas declaraciones dos inevitables comparativos: Federico, Rafael. Comenta Amado los «ninguneos» y silencios de los que se salvaron García Lorca, porque lo mataron, y Rafael Alberti «al que no se le podía ignorar por ser un chorro de imaginación que levanta una piedra, si se la ponen encima». Y en cuanto a los aspectos vitales, que Lorca era como un torbellino y Alberti sólo alegre cuando escribía. Siguiendo este paralelismo me acerco a José Luis Tejada que en su libro, ya imprescindible para el conocimiento de la obra albertiana, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, en rebusca de fuentes, dice así: «Si Lorca se inspira en el floklore inmediato, Alberti bebe de las fuentes más antiguas. Si el granadino pa-

rece apoyarse en el estupendo dramatismo de nuestro romancero, el gaditano se nutre del puro lirismo musical de nuestro cancionero. Si Lorca se acompaña en su cantar con el ronco bordón de la guitarra, Alberti lo hace al compás más refinado de la antigua vihuela, o según Díez Canedo, del clavicémbalo.

La amante es un libro escrito al compás refinado de los instrumentos medievales: flautas y atambores cántabros, violas y vihuelas castellanas, salterios y albardanías que se tañeron en lo que hoy son antiguas ruinas monacales. Difuminadas, nunca ensalzadas o lloradas en epístolas. Sólo como telón de fondo o apoyatura, como aquellas de Peñaranda de Duero:

Dejadme llorar aquí
sobre esta piedra sentado.
Castellanos.
Mientras que llenan las mozas
de agüita fresca los cántaros.
—Niño, un vasito de agua
que tengo locos los labios.

O las romanas de Clunia:

Siéntate en las graderías
y mira la mar —el campo
de Castilla—.
Aquí canta la culebra
le escupe verde el lagarto,
y el viento parte las piedras
moviendo, hundido, los cardos.

Dice también Tejada una frase con la que quisiera iniciar esta lectura de poemas de *La amante*: «Este libro, de título tan prometedor, es según se ha dicho, un libro de poesía amorosa... sin amor. Y podíamos añadir incluso, sin amante y con muy poca poesía amorosa». Bien dicho está. Hay amor indudablemente. Todo poema es un acto de amor. Pero en este caso quizá no haya amor a la amante sino deseo de darle forma en el espacio y el tiempo. Tengamos en cuenta que es una amante imaginaria que había emprendido el viaje junto al poeta y el primo de Rafael Alberti, representante de vinos olorosos. *La amante* estaba ya en la mente del poeta, sólo faltaba colocarla como una tesela en el mosaico vegetal del paisaje cántabro, o en las desolaciones castellanas. Todo estaba previsto de antemano, como el lugar donde hacer el amor.

Debajo del chopo, amante,
debajo del chopo, no.
Al pie del álamo, sí,
del álamo blanco y verde.
Hoja blanca tú,
esmeralda yo.

La amante, publicada en 1926 en la revista *Litoral* bajo la dirección de Manuel Altolaguirre y José Bergamín, tuvo un gran éxito. Y lo sigue teniendo. Son muchos, aparte de la obra de Tejada, los críticos que la han estudiado. Que sepamos, y alguno quedará sin nombrar: Kurt Spang, Solita Salinas, Ricardo Senabre, González Martín, Pieter Wesseley, Ricardo Gullón, Robert Marrast, Luis García Montero, Andrew P. Debicki. Este último crítico suele referirse a las deducciones de una investigadora de la generación del veintisiete, de tan arduo y laborioso nombre que me veo obligada a inspirar profundamente antes de pronunciarlo: Biruté Ciplijauskaité. Ella refuerza a mi modo de ver la teoría de Tejada sobre el protagonismo de la nostalgia en *La amante*, aunque se refiera más ampliamente a la nostalgia de un mundo puro, inexistente en nuestra realidad. Debicki, fundamentándose en cierta teoría de Eliot, descubre en *La amante*, sobre todas las obras de Rafael Alberti, el fenómeno llamado correlativo-objetivo.

Y elabora virguerías filolo-filosóficas con el poema chiquitito:

La vaca. El verde prado,
todavía.
Pronto, el verde del mar,
la escama azul del pescado,
el viento de la bahía
y el remo para remar.

El mundo ideal marino, según el autor, apoyado en la teoría del otro inglés, antepuesto al prosaísmo terrestre. No sé si Rafael Alberti estará de acuerdo con esto, aunque supongo que le importa poco. ¿Correlativo-objetivo? ¿La mula trotona y el niño dormidito junto a la sombra acechante de la muerte?... ¡Gracias de la gracia del sur, con cuatro vocablos disponibles y la ternura rebosando como la nata que cuece!

Por la espesura, mi amor,
se le ha perdido una cabra
y va llorando el pastor.
¡Mi mastín, mi dulce galga,
me la mataron los ciervos
en la montaña!
Por la montaña mis ojos.
Sola mi cabra.
El pueblo se ha caído,
madre, recógelo—
por un barranco hondo
que no sé bajar yo.
Hija, si tú no sabes,
bajar menos sé yo.
Tú tienes quince años.
Sesenta tengo yo.
No sé qué comprarte.
Aquí nadie vende nada.
No sé qué comprarte.
¿Quieres un cordero, di,
con su cinta colorada?
Aquí nadie vende nada.
Díme lo que quieres, di.
No sé qué comprarte.

Leí *La amante* con las propias dificultades de la época y a escondidas. Después de *El alba de alhelí* que son con *Marinero en tierra* y *Sobre los ángeles*, el cuerpo preliminar que, como todos saben, ocupan la época pregongorina, o neo-popular, o tradicional —tradición culta y remota del cancionero—, tradición popular del arte. Leí *La amante* muy joven, casi niña, mientras Rafael Alberti nos enviaba poemas desde el exilio, algunos de los cuales sufrió la censura y retirada de edición. La lectura y el descubrimiento de la obra albertiana fue para mi temprana sensibilidad como una carga explosiva que me dejó marcada con una cierta e irrazonable inapetencia hacia el poema muy elaborado, arduo y largo. Tal carga de vitalidad, de concisión, pareja al descubrimiento de los más breves y geniales versos de Juan Ramón, Salinas y Lorca, dejaron en mí una quemazón prematura que derivó en «callosidad» indeleble y que me predispuso al poema corto y claro. Pero esto no hace al caso. De *La amante* podría decir, sin ánimo de teorizar, que es sin duda una prolongación de *Marinero en tierra*. (Léanse los poemas 45-46-50-51-52-53, titulados por orden: «El mar», «Laredo», «Laredo II», «De Castro Urdiales a Portugalete», «Santurce», «Sestao», «Bilbao»).

Hablé del protagonismo de la nostalgia en *La amante*. Más que nostalgia, es la pena sin sentido, esa que es patrimonio de la primera juventud. En *La amante* hay un efímero amor eternizado, eternidad de lo pasajero imborrable, y una anticipación del verdadero exilio. Agorero inconsciente, el poeta canta ya su lejanía inevitable del sur, comprometida y trágica. Se anticipa a esa oscura vocación de supervivencia que le resultaría salvífica allá, en tantos lugares lejanos a la patria. Sólo un ser tan vital puede anticiparse a los acontecimientos como la corriente irreflexiva del río desemboca en la mar inopinadamente, por desborde. *La amante* es un canto a la libertad, negación al sometimiento, una constante y tal vez cándida afirmación en la personalidad sureña. Alguien se equivocaba al decir que en el primer poema del libro había «discusión». Yo no creo que hubo polémica, porque el poeta había determinado las situaciones con suficiente antelación.

Por amiga, por amiga.
Sólo por amiga.
Por amante, por querida.
Sólo por querida.
Por esposa no.
Sólo por amiga.

¿Y quién sino la poesía, la popular, la tradicional, la que le había embebido «el seso», podría ser *La amante*? Amiga, amante, querida que le había conducido por callejones perfumados sin salida. La amante, la amiga, con la que había que romper.

Por estas ojeras yo
me estoy quedando sin vida...
¡muerte, porque ya la voz
me suena desconocida!

Y cuando a un poeta se le cambia la voz, o comienza a percibirla como ajena y extraña, le ha llegado el momento de cambiar de rumbo. El adiós a la amante se pronunció con un título: *Cal y Canto*. Era, dice el propio poeta en esta situación límite y refiriéndose a los temas

de tradición popular, «como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle jugo diferente».

Rafael Alberti rompe con *La amante* (1926-1927). El número de *Litoral* recoge el homenaje gongorino del gaditano que se incorpora literaria y cronológicamente a ese extraño fenómeno de arte irrepetible, de poesía eterna llamada generación del veintisiete.

En un pueblecito norteño, pañuelo de espuma levantado, no para recibir, sino en señal de despedida, *La amante* de Rafael Alberti ha quedado atrás, pero eternizada:

¡Al Sur
de donde soy yo,
donde nací yo,
no tú!
—¡Adiós, mi buen andaluz!
—Niña del pecho de España,
¡Mis ojos! ¡Adiós, mi vida!
—¡Adiós, mi gloria del sur!
¡Mi amante, hermana y amiga!
—¡Mi buen amante andaluz!

Pilar Paz Pasamar

Cal y canto

¿Quién escribe hoy —antes de 1628— que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando su luz?

Vázquez Siruela

Cuando, en el año 1927, un animoso grupo de poetas españoles, algunos de los cuales aún no habían cumplido los veinticinco años, se aprestan a homenajear al escritor cordobés don Luis Góngora, muy pocos pensarían que, al rendir este sencillo homenaje, estaban también redactando el acta fundacional de una de nuestras más espléndidas generaciones literarias. No me interesa, hoy y aquí, hacer un problema de la legitimidad o no del término generación, ni de su correlato adjetivo —en este caso— «de 1927». Es una discusión que, a estas alturas considero estéril, y sobre la que se han vertido tantos ríos de tinta que estoy completamente seguro de que nadie puede arrojar ya más luz al estado de la cuestión.

Si me atrevo aquí a esbozar este tema, es simplemente por el hecho, absolutamente irrebatible, de la importancia que tienen esa fecha —1927— y la celebración del segundo centenario de Góngora para un grupo de jóvenes poetas españoles contemporáneos que han empezado a escribir al alborear la década de 1920.

En efecto, entre los años 1920-1930 aparecen los libros siguientes: *Libro de poemas* (1921), de Federico García Lorca; *Imagen* (1922), de Gerardo Diego; *Presagios* (1924), de Pedro Salinas; *Tiempo* (1925), de Emilio Prados; *Marinero en tierra* (1925), de Rafael Alberti; *Las islas invitadas* (1926), de Manuel Altolaguirre; *Perfil del aire* (1928), de Luis Cernuda; *Ambito* (1928), de Vicente Aleixandre; *Cántico* (1928), de Guillén, y *Cal y Canto* (1929), de Rafael Alberti.

Los primeros libros de estos jóvenes poetas de la nueva generación literaria manifiestan, inequívocamente, su endeudamiento con la historia y la tradición literaria de la que arrancan. Así, según defendió el poeta Luis Cernuda en su libro *Estudios de poesía española contemporánea*, se puede hablar de tres etapas o características generacionales que son: 1) El cultivo especial de la metáfora; 2) La predilección por el clasicismo, y 3) El gongorismo. Hay, aún, una cuarta característica de «arranque generacional» —el influjo del surrealismo—, pero de esta no hablaré por no repercutir todavía, en la obra temprana de Rafael Alberti, pues, como es sabido, la etapa surrealista del poeta portuense no comienza hasta la aparición de *Sobre los ángeles*.

Así, pues, pretendo en el corto espacio de esta comunicación, referirme a estos tres aspectos esenciales en la obra de Alberti y, en particular, en el libro que ahora nos ocupa: *Cal y canto.*

1) La metáfora

Según el poeta norteamericano Robert Frost, la poesía es metáfora, puesto que dice una cosa y significa otra. Es —según él— el placer de la ulterioridad. Cada poema —siguiendo su razonamiento— es una nueva metáfora o no es nada. Y de alguna manera, todos los poemas son siempre la misma metáfora. *Cal y canto* —que en principio iba a denominarse *Pasión y forma*— es evidentemente un título metafórico. Según explica el propio poeta en *La arboleda perdida:*

> Necesitaba con urgencia un título para mi nuevo libro en marcha, *Pasión y forma* encontré, a poco de iniciados los primeros poemas, que cambié luego por sugerencia de José Bergamín por *Cal y canto.* Era —añade el poeta— una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter ahora como en un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, aunque transparente [...] Perseguiría como un loco —sigue diciendo— la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre los múltiples inventos de la vida moderna, era el que más me arrebataba... [citado en Rafael Alberti, *Obras completas,* tomo I: *Poesía, 1920-1938,* edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero, p. 301. A partir de ahora citaré *Poesía*].

En efecto, no hay duda, el cuarto libro de Rafael Alberti es un poemario que nace con una irrepetible vocación de embellecimiento de la realidad. Lo cual supone, de suyo, una voluntad de *ulterioridad* por parte del poeta. La metáfora en *Cal y Canto* no es sino transponer a un plano diferente la realidad del idioma. Es como si dijéramos un ejercicio de estilo. Si *Marinero en tierra* había sido el ejercicio de lo popular, recobrando viejas formas tradicionales de la literatura de nuestros siglos de oro, *Cal y canto* supone, como hemos dicho, otro ejercicio o aprendizaje poético, pero esta vez en formas métricas de arte mayor. Y, sobre todo, lo que sobresale en el nuevo libro del poeta de El Puerto, es la capacidad de crear imágenes. ¿Pero qué tipo de imágenes?

Habría que aclarar que, en sus comienzos, los poetas del 27 —que han sido precedidos por el creacionismo y el ultraísmo— intentan, y a veces consiguen —como en el caso de Lorca o del mismo Alberti—, extraer de la metáfora un cierto alejamiento de la lógica. Es decir, el tratamiento metafórico que aporta el 27 a la historia de la poesía española es el de la metáfora inesperada y sorpresiva.

Pero vamos a nuestro libro. Se podría decir que hay en *Cal y Canto* tres núcleos temáticos fundamentales, alrededor de los cuales se genera la varia y rica imaginería del mundo albertiano. Estos tres núcleos son: a) el mundo mitológico, b) la naturaleza, y c) los nuevos inventos. Y, por encima de sendos aspectos, prevalecen la voluntad, por parte del poeta, de elevar su dimensión humana a categoría divina, y en cualquier caso, de embellecer al máximo el mundo urbano y cotidiano, aunque también de establecer un distanciamiento irónico entre el autor y la mitología clásica.

Veamos, pues, algunos casos que corresponden a los tres núcleos temáticos que he acotado dentro de la imaginería de *Cal y Canto.*

a) *La mitología*

Podemos ver cómo aparecen imágenes que se relacionan con el mundo pagano: Narciso, Venus, las Náyades... Podría pensarse que asistimos a una mera repetición del mundo metafórico gongorino. Pero nada más lejos de la realidad. Alberti sabe eludir el compromiso que podían plantearle, de cara al lector, el peligroso paralelismo con el poeta cordobés. Por otra parte, y como luego explicaremos, la actitud de Alberti respecto a la mitología, como también respecto a los inventos, es premeditadamente irónica, lo cual produce un esfecto de distanciamiento respecto al tratamiento gongorino del mismo tema mitológico. Veamos algunos ejemplos textuales:

Narciso, el viejo personaje mitológico, es transformado por Alberti en moderno y apuesto joven que ora conduce motocicleta, ora automóvil.

> No el pantalón de luna y la chaqueta
> de sol, ni el alfiler de plata hirviendo,
> ni el auto ni la azul motocicleta.

Mientras *Venus* sube en ascensor, las plantas celestiales de un hipotético edificio olímpico, Eros dispara sus

dardos amorosos revestido de toga, monóculo y birrete; Apolo, en pantalones y sin corbata, intenta distraer su aburrimiento jugando con su corona de flores; Orfeo intenta inútilmente rescatar su lira del cubo de la basura; Ceres, improvisada actriz de cine, arroja, flamígera, un grupo de bellas mujeres de alcanfor y de cera; Ganimedes —el copero de los dioses— orina sobre Ícaro una flor de gasolina y ozono, y por fin, el homosexual Narciso, en la planta sexta, decorado y con verdes ligas, reclinado sobre un espejo, se enamora de sus propios pechos de goma.

b) *El mundo de la naturaleza*

En su doble dimensión —de seres animados o inanimados— recibe, por parte del poeta, un tratamiento imaginístico que a veces humaniza, como en el caso del mar:

¡Oh *mar adolescente, mar desnudo,*
con quince lunas cándidas, camino
de los ciclos y tierras ignorados.

o del aire:

Y el aire tuvo piernas / troncos, brazos, cabeza.

o de la máquina, sea la que fuere: automóvil, avión o tren.

En otras aparece deshumanizada, como en el caso de esta cocinera del poema «Metamorfosis y ascensión»:

Mandil y cofia de luna

E incluso también se nos presenta cosificada:

Y dadle cuerda al sol, que se ha fundido.

c) *El mundo de los inventos*

Es este otro núcleo temático —quizás el más repetido— que merece un variado y abundante tratamiento imaginístico en el libro *Cal y canto.* Entre los inventos que trae el siglo XX, el preferido por Alberti es, posiblemente, el cinematógrafo. Repito aquí las palabras suscritas por el poeta en *La arboleda perdida:*

[perseguir la belleza idiomática] creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque *el cine, sobre todo entre los múltiples inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebataba. [Poesía* 301. El subrayado es mío].

El poema «Carta abierta», de nuestro libro, el poeta estampa estos versos epifanales de una generación:

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa.

Y es que el cine, además de crear ilusiones, ha borrado para siempre las fronteras del Universo Mundo:

Nueva York está en Cádiz o en el Puerto
Sevilla está en París, Islandia o Persia...

Pero volvamos al mundo imaginístico de los inventos, es decir, de la modernidad para el poeta gaditano. El mundo de los inventos recibe un doble tratamiento; si por una parte se ensalza, utilizando la consabida técnica de la dinamización o humanización de la máquina (véase el poema: «Guía Estival del Paraíso»), por otra se guarda un distanciamiento irónico no exento, en ocasiones, de cierta técnica de humor del absurdo. Podríamos recordar el poema «Venus en ascensor», y también este «Telegrama» que ahora cito:

Nueva York.
Un triángulo escaleno
asesina a un cobrador.
El cobrador, de hojalata,
y el triángulo, de prisa,
otra vez a su pizarra.
Nick Carter no entiende nada
¡oh!
Nueva York

La imagen literaria se convierte, a veces, en nueva e imprevisible, potenciándose al máximo los efectos poéticos a partir de episodios u objetos vulgares y cotidianos. Es el caso del poema «Madrigal al billete del tranvía» (p. 347). Ante poemas de esta naturaleza, los formalistas rusos reaccionarán incorporando un nuevo concepto a la retórica y poética que hará fortuna en la crítica literaria contemporánea: el «extrañamiento», un procedimiento estilístico mediante el cual el artista nos ofrece una percepción inédita de la realidad («...billete, flor nueva, / cortada en los balcones del tranvía»).

2) El clasicismo

La segunda característica que podemos encontrar en los orígenes del grupo poético del 27 es, como hemos apuntado más arriba, la del clasicismo. Desde sus primeros libros, los poetas del 27 escriben con la obsesión de la forma. Precisamente, Alberti iba a titular su libro *Pasión y forma,* aunque a sugerencia de Bergamín, cambia el título inicial por el de *Cal y canto.*

Alberti ha había bebido, con su *Marinero en tierra,* en los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI. Esta era ya una favorable predisposición por su parte a recuperar los modelos de nuestros poetas clásicos, su admiración por Garcilaso, primero, y por Lope, después, es inequívoca de esta actitud. *Cal y canto* es una confirmación de esta dirección apuntada en sus primeros años de poeta y —no se olvide— de pintor, pues como sabemos, su formación pictórica se fragua en el Prado, en un proceso que podemos considerar paralelo a su instrucción poética.

En lo concerniente a nuestro libro, la orientación clasicista se plasma tanto en los contenidos temáticos como en la expresión formal, fundamentalmente en los moldes métricos que si, en los libros anteriores, habían sido de origen popular —principalmente canciones y romances—, en *Cal y canto* se encauzan hacia el verso de arte mayor —sonetos y tercetos encadenados. Por su parte, los contenidos, como ya hemos visto al hablar de la imaginería, abordan, con una visión idealizadora, pero también irónica, los temas mitológicos contrastados por el prisma de la modernidad. Pero por encima de la expresión y el contenido —uniéndolas a ambas— lo que sobresale es la actitud clasicista que se manifiesta, además de en los dos aspectos anteriores, en un vocabulario rico y eufónico o, para decirlo con palabras del propio Alberti: «poesía [...] plástica, lineal, de perfil recortado [y que] perseguiría [...] la belleza idiomática». Para conseguirlo no duda en someter el lenguaje —como reflejo de la realidad— a un proceso de elevación o exaltación embellecedora.

El verso endecasílabo es la «blanca y dura urna, aunque transparente». Veamos, por ejemplo, cómo describe el toro y al toreo en estos cinematográficos versos endicasílabos:

mar sangriento de picas coronado
veloz rayo de plata en campo de oro

«Madrigal al billete del tranvía» es un poema en donde se aprecia perfectamente el proceso de depuración de la realidad. En esta ocasión no me resisto a citarlo en su totalidad como uno de los poemas más representativos del libro:

Adonde el viento, impávido, subleva
torres de luz contra la sangre mía,
tú, billete, flor nueva,
cortada en los balcones del tranvía.

Huyes,directa, rectamente liso,
en su pétalo un nombre y un encuentro
latentes, a ese centro
cerrado y por cortar del compromiso.

Y no arde en ti la rosa ni en ti priva
el finado clavel, sí la violeta.
contemporánea viva,
del libro que viaja en la chaqueta.

3) Gongorismo

La tercera y última característica de estilo que voy a considerar en el libro es el gongorismo. No voy a entrar ahora en un pormenorizado estudio del concepto, ni siquiera en el significado histórico que ejerció el poeta cordobés en el nacimiento y primeros pasos del grupo del 27. Sí diré, en cambio, que estos jóvenes poetas arrojaron por la borda definitivamente esa maliciosa definición del cordobés como príncipe de las tinieblas, y no menos consiguieron espantar, al menos de las mentes más lúcidas, la idea del falso doble estilo de Góngora. Al hablar del gongorismo, lógicamente estamos, a la vez, reuniendo en una sola las dos características de estilo anteriormente analizadas: metaforismo y clasicismo. Porque es el modelo común al llevar «a la cúspide [...] el grandioso lenguaje poético [que había empezado] con Garcilaso de la Vega» (J.M. Rozas). ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Góngora apura hasta el límite los recursos —a todos los niveles— del lenguaje poético. No es extraño, pues, que los poetas contemporáneos españoles que más perfección formal han atesorado en provecho propio hayan clavado su vista en el poeta que eleva el verso castellano a su más alta perfección formal. En el caso de Alberti, el caudal gongorino le abastece convenientemente en un momento en el que sufre una crisis de inspiración y de estilo.

> Ya el poema breve, rítmico, de corte musical, me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente y —añade— ya había empezado entonces nuestro entusiasmo por Góngora, incrementado por la proximidad de su centenario [Alberti: *Poesía*, 301].

Góngora fue, pues, una necesidad. El poeta cordobés le facilita motivos, moldes métricos y, por encima de todo, como ya vimos, la imaginería barrocoandaluza.

No voy a detenerme en analizar, uno por uno, los poemas gongorinos de *Cal y canto*, entre otras cosas porque pienso, al igual que Pedro Salinas que, aparte de la maravillosa paráfrasis de la *Soledad tercera* (parte cuarta del libro), *Cal y canto* «no es imitación de Góngora [...], es tradición de Góngora, como el ciclo anterior era tradición de la poesía de los cancioneros. Queda claro: Alberti ha usado el crisol, el alfar gongorino, ha cocido su barro, el suyo propio, y una vez que lo ha utilizado, lo abandona definitivamente:

> El contenido gongorino fue además de deliberado, pasajero. No pasó casi del año del homenaje [*Arboleda perdida*, 256].

Aparte de los recursos retóricos gongorinos, en los que no entramos por falta de tiempo; además de los moldes métricos —principalmente el soneto—, la huella del poeta cordobés se manifiesta, en *Cal y canto*, de manera temáticamente recurrente. Fundamentalmente son los asuntos mitológicos los más abundantes. Con una peculiaridad, el mito ya no interpreta la realidad natural del mundo, como ocurría en la tradición grecolatina, sino que a veces encomia y, en otras, parodia la complejidad del mundo moderno y urbano. El mito ha descendido de las alturas y se ha instalado en la ciudad, entre los hombres. Así, es significativo que Venus, cuando intente subir a las alturas celestiales, lo haga «en ascensor» («Venus en ascensor») y que «Dios descienda del cielo en hidroplano» («El jinete de jaspe»). La explicación es fácil, el distanciamiento cronológico provoca, a su vez, un distanciamiento expresivo que produce un efecto irónico y paródico. El mundo ha cambiado y los dioses también. A partir de ahora —años veinte del siglo— el mito del hombre moderno es la nueva técnica y el maquinismo (tren, automóvil, avión, cinematógrafo...). Llega la hora de que este mito también se derrumbe:

> Casa de chispa y pólvora, jinetes
> sin alma y sin montura entre los trigos;
> basílicas de escombros, levantadas
> trombas de fuego, sangre, cal, ceniza.

Sólo queda el recurso de la huida —surrealismo— y, más tarde, del compromiso político. Alberti, hombre de su tiempo —como lo ha demostrado en *Cal y canto*— asumirá los dos: surrealismo y poesía comprometida.

Manuel Ramos Ortega

Sobre los ángeles

Ya he contado alguna vez de qué forma y en qué momento me sentí más decididamente atraído por las maneras poéticas de Rafael Alberti. Fue una experiencia —una lección— bastante llamativa, cuya memoria aún conservo con nitidez emocionante. Todo ocurrió algo después de haberme familiarizado con la tersa y delicada incursión del autor de *Marinero en tierra* en los cancioneros tradicionales, ese inicial y nunca extinguido neopopularismo que, como nadie ignora, define ejemplarmente uno de los más fecundos trayectos de la lírica albertiana. Aquella exquisita, airosa luminosidad expresiva, enriqueció, a no dudarlo, mi sensibilidad, pero tal vez no llegó a corresponderse del todo con mis más impulsivas predilecciones. Hasta que un día, en Cádiz, cuando debía andar yo por los veintiuno o veintidós años, me en-

contré en un baratillo con un libro —inesperadamente salvado de la quema— cuyo nombre me sedujo. Decidí gastarme el poco dinero que no tenía y compré el libro. Era la primera edición de *Sobre los ángeles*, de 1929, que guardo como oro en paño. Su lectura me deslumbró de inmediato y modificó de manera categórica mi repertorio de incitaciones sentimentales y mis modales literarios. De ahí, de ese tramo estético —y crítico— de la obra de Alberti, arranca efectivamente una de la más estables enseñanzas con que conté en aquel ya remoto noviciado poético.

Todavía me pregunto qué fue lo que verdaderamente me arrastró dentro de esa turbadora confluencia expresiva de *Sobre los ángeles*. No estoy muy seguro de poder reconstruir ahora, al cabo de tantos años, aquella primeriza experiencia de lector. Pero sí creo barruntar las causas que me indujeron entonces a aventurarme por una nueva ruta poética. Por lo menos, me acuerdo muy bien de que, a partir de *Sobre los ángeles*, decidí con meritoria credulidad, sustituir ciertos aprendizajes precedentes por esos otros modelos literarios que mejor podían ayudarme a ir entendiéndome a mí mismo. Supongo que algo de eso se movilizó en algún recodo de mis intuiciones.

Sobre los ángeles sigue siendo para mí no ya una cumbre en el siempre remozado paisaje poético de Alberti, sino uno de los máximos paradigmas en el desarrollo de la poesía española del siglo XX. Ya se ha enfocado con más autoridad que la mía, y desde muchos ángulos, esa evidencia. Pero me tienta volver a rastrear de algún modo el núcleo de motivaciones humanas que pudieron propiciar el núcleo de poéticas motivaciones de este libro estremecedor. El propio Alberti nos ha proporcionado a ese respecto algunas aisladas pistas, algunos presuntos datos aclaratorios que permiten sacar ciertas conclusiones. ¿Qué agobiantes desajustes psicológicos, qué acopio de desacuerdos con la realidad inmediata determinan que el poeta introduzca en su obra, después de la fragante delicia de *Marinero en tierra*, de *La amante*, de *El alba del alhelí*, tan contrarios, patéticos, sombríos virajes conceptuales?

Los poemas de *Sobre los ángeles* están escritos entre 1927 —ya histórico punto de referencia de la generación de Alberti— y 1928 —definido por el propio poeta en su *Resumen autobiográfico*, con seis sustantivos: «Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto». Si se cotejan esas fechas con la cronología del relato de *La arboleda perdida*, también podrán encontrarse algunas posibles vinculaciones entre el contenido ideológico de *Sobre los ángeles* y la peripecia biográfica del autor. Por supuesto que no aporto nada nuevo en este sentido. Ya la crítica —de Morris a Gullón, de Solita Salinas a Vivanco, de García Montero a Bowra— ha indagado en esos precisos resortes de la experiencia que parecen conectar un tramo de la vida del poeta y el tramo de su poesía contaminada de esa vida. O que ilumina en parte la interdependencia entre un tiempo de crisis de valores y sus revulsivas equivalencias poéticas.

Cito a Alberti: «Me encontraba de pronto como sin nada (...); roto en mis centros más íntimos (...); me empecé a aislar de todo (...); llegué a escribir a tientas, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril (...); el idioma se me hizo tajante, peligroso, como una punta de espada.» Con un análogo tono de confidencia desgarrada, insiste Alberti más de una vez en ese sentimiento de angustia, poblado de miedos, fracasos, descontentos, que lo conduce a «rasgarse las vestiduras poéticas». Son sus palabras: «Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza». Ahí está descrito, sin duda, el dramático, desolado, fundamento de *Sobre los ángeles*, y de ahí arranca esa compleja y fascinante emanación visceral que aún ejemplifica el mejor trayecto evolutivo de la poesía española contemporánea.

Desde el pórtico del libro, Alberti nos emplaza en un inequívoco territorio moral, en una unidad temática sostenida por un mismo temple visionario: «A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote. / Tras de mí, imperceptible, / sin rozarme los hombros, / mi ángel muerto, vigía. / ¿A dónde el paraíso, / sombra, tú que has estado? / Pregunta con silencio». Esa pregunta sin posible respuesta es la que ronda al autor a través de todos y cada uno de los poemas o variantes reflexivas del libro. Se trata, en cierta esencial medida, de un obcecado, atribulado peregrinaje por lo que se podrían llamar los soportes simbólicos de la visión de un mundo carente de asideros.

Alberti titula las tres partes en que se divide *Sobre los ángeles* con un mismo epígrafe: «Huésped de las nie-

blas». La reiteración de ese becqueriano bautismo, aparte del muy expreso tributo que rinde el poeta gaditano al sevillano, corrobora también una palmaria noción de incertidumbre, de ambigüedad. Ese personaje unánime, trasunto del poeta, que recorre el libro como un emisario quimérico, es el protagonista de un drama emblemático, de un debate oscuro contra la realidad, realzado por quien, a través de una identidad perdida, busca un paraíso perdido: «perdido por buscarte, / yo, sin luz para siempre». Por esas penumbras imaginativas, vaga una criatura extraviada cuyo padecimiento más íntimo procede de la incomunicación. El «hombre deshabitado» —mi cuerpo anduvo, sin nadie— bucea en un mundo inhóspito, cercado de miedos, impotencias, delirios. Es la metáfora de la decepción, la acaso profética imagen de una experiencia despiadada que incluye también el fracaso, la ruptura entre el poeta que pretende ser libre y la sociedad que lo maniata. «Viento contra viento. / Yo, torre sin mando, en medio».

Al contrario que en los tres libros iniciales de Alberti, el paisaje físico de *Sobre los ángeles* es de una casi hermética cerrazón: apenas destaca entre los asedios enigmáticos de la realidad. Las muy difusas referencias al mundo exterior vienen dadas en función de la intimidad del personaje de cada poema. Es como una tensión reflexiva que acrecienta incluso ese cerco de nieblas, de inciertos registros en las cavidades del sueño que subyace en todo el libro. Más que de ninguna otra encrucijada retórica, debería hablarse aquí de una recóndita contradicción anímica —«¡Qué perdida mi alma!»— o, mejor dicho, del reflejo estético —verbal— de una extraña confabulación del hombre con tantos ilusorios ángeles. Es esa «palabra sonámbula», esa repentina necesidad de rasgarse «las vestiduras poéticas» que ya hemos mencionado con palabras del propio Alberti.

Ya se ha hecho sobrado hincapié en los supuestos engranajes que aproximan esa actitud creadora a ciertas fértiles normativas de la vanguardia de los años 20. Es posible que alguien prefiera emparentar algunas variantes de esa alucinación expresiva, de ese «empuje espontáneo», con los usos y consumos propios de los surrealistas. Pero no creo que nada de eso tenga mucho que ver con el Alberti de *Sobre los ángeles.* Tal vez se haya producido alguna coincidencia marginal, más por contagios ambientales que por convicciones teóricas. Lo único que me parece juicioso señalar en este caso es que el tono discursivo —incluso la reconcentrada música verbal— de estos poemas no tiene por qué remitir a un lenguaje lógico. Se trata de otra escala de valores artísticos, de otra dialéctica lingüística. Aunque el arranque temático mantenga una abupta correspondencia con la razón, el procedimiento utilizado para su trasvase poético incide comúnmente en las estrategias del irracionalismo. En todo caso, también podría sugerirse —sin renunciar a los correspondientes tópicos— la aventurada deducción de que Alberti se inventó una especie de versión neorromántica del surrealismo. Lo que tampoco deja de ser una hipótesis de lo más angélica.

Me inclino a creer, en última instancia, que todo lo que *Sobre los ángeles* tiene de inventario tormentoso de una crisis, de personal insurrección contra un amenazante entorno moral y material, no supone sino una huida desesperada en busca de otro más transitable horizonte humano. Las contradicciones, ambigüedades, controversias ideológicas superpuestas en el libro, parecen traslucir de repente como un cansancio de viejos moldes tradicionales y una nueva elección, indagatoria en otros territorios estéticos. Adversario y cómplice de sí mismo, Alberti cruzó aquí las «fronteras infernales de la poesía» para acceder a otra bellísima jurisdicción de la libertad.

J.M. Caballero Bonald



De un momento a otro

Estamos en 1934 y la poesía de Rafael Alberti va acompasándose a la velocidad de la historia. Hasta esa fecha, su compromiso con la vida se ha filtrado a través de la actitud vanguardista que, en libros como *Sobre los ángeles, Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y *Sermones y moradas*, sitúa al poeta gaditano entre las filas de quienes pensaban que era necesario cambiar el mundo y posible hacerlo desde un nuevo orden en las palabras, desde una visión distinta de la realidad, capaz de establecer relaciones inéditas, símbolos imprevistos para un mundo que corría con todas sus luces encendidas hacia la oscuridad. La militancia literaria de Alberti desemboca, lógicamente, en otra de tipo ideológico, en un deseo de participación en la nueva realidad, y en un combate a fuego con la vieja moral que impera todavía, sobre todo entre las familias burguesas, normalmente venidas a menos, que en sus lejanas provincias se mantienen al margen de unos cambios que han encontrado en los grandes núcleos urbanos, en las capitales que, como Madrid, han venido siendo en los años previos a la República catalizadoras de los vientos del cambio, el territorio propicio a sus necesidades. No deja de ser indicativo que el propio Alberti escoja, para ofrecerlo como metáfora de la decadencia burguesa y signo de todos los vicios clasistas, el viejo paraíso perdido de su tierra gaditana, que si en su primer libro, *Marinero en tierra*, era objeto de todas las nostalgias, se va a convertir ahora en las páginas mejores del volumen *De un momento a otro*, en espejo de todos los defectos.

Teñida por un surrealismo controlado, la poesía de Alberti no va a buscar ya los ciegos aletazos de *Sobre los ángeles* ni la angustiada indagación interior de *Sermones y moradas*, ni siquiera la anárquica teoría del desorden contenida en su célebre *Elegía cívica*, tres ejemplos consecutivos del viaje albertiano hacia la literatura militante de *El poeta en la calle* o *De un momento a otro*, libros escritos paralelamente en aquellos años. La rabia inconcreta de la *Elegía cívica* aparece ahora tamizada por las ideas recientemente asimiladas y pretende dictar unas consignas concretas derivadas del marxismo más ortodoxo de aquel tiempo: el poema «Siervos», por ejemplo, es una advertencia acerca de la dictadura del proletariado y la consecuencias que ésta traerá para quienes no acepten el nuevo orden. La obra dramática *De un momento a otro* glosa y matiza el mensaje del libro de poemas del mismo título: un joven deserta de sus orígenes burgueses e intenta convencer a los oprimidos trabajadores de que él es ahora uno de ellos, nunca más otro de sus explotadores.

Pero *De un momento a otro* está muy alejado, en sus dos primeras partes, «La familia» y «13 bandas y 48 estrellas», de las coordenadas de la poesía urgente que más tarde impondría su ritmo a los poemas albertíes, trayéndolos de regreso hacia las raíces tradicionales de sus primeras obras e imponiendo los romances o sonetos como metros más propicios para una comunicación directa y rápida con los lectores, como ocurre en la parte final del libro «Capital de la gloria», formada por los poemas escritos en plena guerra civil.

Por el contrario, «La familia», que mantiene ciertos rasgos vanguardistas en cuanto a la imaginería poética de su estructura, va a aportar un soplo de reflexión detenida y autoconocimiento a la poesía de Rafael Alberti, un método de reconstrucción de la propia experiencia, que si tiene algo que ver con la valoración romántica del individuo, también es cierto que éste se ha utilizado más como ejemplo, como personaje de ficción, que con respecto a la importancia de su propia peripecia.

El personaje que protagoniza *La familia* regresa, como el de *Sermones y moradas*, a un viejo mundo deshabitado que fue el suyo, pero con una mirada nueva. Igual que en *Sobre los ángeles*, es un mundo de aulas solitarias y atlas descoloridos en cuyo abandono se refleja la pérdida de los valores que alentaron el pasado, en la

enumeración de cuyos defectos se asientan las propuestas del cambio que ofrece Alberti, volcando su alud de sinceridad sobre las calles torcidas de la historia.

Por ejemplo, en los poemas dedicados a recordar la infancia escolar en un centro jesuita, Alberti simboliza la injusticia en las largas sotanas de unos profesores que ya establecían los límites de una dudosa realidad, separando a los alumnos en internos y externos, sembrando el rencor de clase entre unos y otros. Ambito desvencijado, tenebroso y turbio, Alberti oscurece aún más las perspectivas de su infierno particular para oponerlas a la nueva luz que se avecina.

La fascinación que estos poemas producen está precisamente en la aparente contradicción entre la violencia con que son dictadas las consignas y la voluntad de meditar acerca del pasado con el tono contenido de quien escoge cuidadosamente sus palabras y el grado con que desea pronunciarlas. También en la intención biográfica con que el poeta cumple una doble función: reconstruir el argumento desde el interior y ofrecer una credibilidad basada en el hecho de que es a su propia familia a la que juzga, teóricamente, de una manera neutra y afilada.

13 bandas y 48 estrellas mantiene algunas de las características apuntadas y establece una geografía política americana, situándose como uno de los primeros poemas antiimperialistas de la literatura en lengua castellana. La mitología albertiana sitúa, desde el primer espléndido poema del libro, una línea divisoria a uno de cuyos lados Norteamérica acumula su niebla de petróleo como una inmensa mancha extendida por todo el sur del continente. Del otro lado, Alberti va anotando sus impresiones políticas con respecto a cada país sudamericano visitado, con ataques espinosos a los dictadores de las naciones y cantos a la naturaleza y la cultura primigenia de los indígenas sepultados por el dorado peso del dólar.

«Capital de la gloria» concluye *De un momento a otro* con los poemas urgentes de trinchera o mitin, pero también mezclados de reflexiones sobre pequeños motivos en medio de las grandes batallas. Es el diario de un poeta que supo mantener unidas su fidelidad a la poesía y a la historia, viajar a través de sus sentimientos porque en ellos se ocultaba el centro del mundo.

Benjamín Prado

Entre el clavel y la espada

La poesía española en el exilio, en esos años iniciales de la larga y paupérrima postguerra, se salva sobre todo por la feliz aparición de tres hermosos libros: *Entre el clavel y la espada* (1941), de Rafael Alberti; *Las nubes* (1943), de Luis Cernuda, y *El gran responsable* (1940), de León Felipe. Ha sido suficientemente comentado, por historiadores y estudiosos, el empobrecimiento general de la poesía que se escribe, en los años cuarenta, dentro y fuera de España. Los traumas de la guerra, el compromiso histórico/social y el expolio franquista del pensamiento libre y creador, condujeron sin duda a la monotonía, cuando no a la esterilidad. No olvidemos, sin embargo, que una fuerte opinión revisionista está intentando rescatar, de esa varia complejidad de aquellos años, de toda esa difusa simplificación teórica e histórica que se ha vertido sobre ellos, signos de identidad y de salud, signos, al menos, de recuperación o de proceso instaurativo.

Es en este sentido donde el libro *Entre el clavel y la espada* cobra singular relevancia. Si, algunos años antes, la *Elegía cívica*, de Rafael Alberti, publicada en su tomo *Poesía*, en 1934, venía a constituir un evidente prolegómeno de toda la poesía social española contemporánea, no es menos cierto que *Entre el clavel y la espada* vino a significar, no sólo una superación de ese tramo indeciso que, durante la década del 30, desluce un tanto ese esplendor de la brillante lírica albertiana, sino también un punto de partida, un precedente singular de aquella remisión a los valores altos de «preguerra», de aquella recuperación de las «capacidades expresivas» que ador-

naron muy excelentemente a la «generación del 27». El empobrecimiento de nuestra poesía, en los heridos años de la guerra, y en los balsámicos y eclécticos de los años 40, encontraría muy oportunamente, en el albertiano resurgir de *Entre el clavel y la espada*, un toque matinal y restaurado, un reactivo poderoso, alegre, a la anorexia general de la poesía española de postguerra. *Entre el clavel y la espada* venía a recordarnos esa literatura contenida en el rico período anterior a la guerra civil española; venía a asegurarnos que sí era posible regresar a las bondades lírico/expresivas de la segunda Edad de Oro; venía a recomponer aquella rota continuidad de la mejor poesía de Alberti. Me toca, pues, hablar de un libro contextualmente crítico y sintomático, si se considera a éste en relación con la globalidad de otras entregas líricas; pero también me toca comentar una obra singularmente emblemática en sí misma, por cuanto sus contenidos nos ofrecen de remoción, restauración, catarsis de su propio periplo creativo.

Saliendo al paso de todo cuanto he dicho, el poema inicial de este libro se nos ofrece neto y esclarecedor. En efecto, los versos alejandrinos de la composición que se titula «De ayer a hoy» tienen no solamente valor introductorio, sino también testimonial, autocrítico, respecto a ese carácter compromisario *compulsivo* (y, dicho sea esto desde un remoto ángulo en la conciencia estética), de la obra lírica que acota la década del 30. Decía Alberti en estos versos: «Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.»

Hago hincapié en ello: «vuelva a mí toda virgen la palabra precisa»; es el deseo invocado por este gran poeta en la inauguración de un nuevo libro, en la inaguración de un nuevo tiempo creativo. Y por si no quedase claro, oigámosle a él mismo, en la segunda estrofa de las dos que componen este pórtico, o esta breve poética, o esta bella *oración contritiva:* «Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como a la mar, / mi corazón se sienta recién inaugurado / y mi lengua el inédito asombro de crear.» Jamas: ni en el *Libro de Apolonio*, o el de *Alexandre*; ni en los poemas de Berceo, ni en el *Libro de buen amor*, ni en el *Rimado de Palacio*, hallaremos unos alejandrinos que sean mejor síntesis de amor y de didáctica, de sentimiento y de preceptiva literaria.

Aquellos votos, de religiosidad humilde y cósmica, sí serían escuchados. Porque Alberti volvió a su palabra estricta, al inédito asombro creativo.

Sea como fuere, en la titulación de aquella obra se nos estaba ya advirtiendo de su deseo de cambio. Entre el clavel y la espada, entre la belleza y la justicia, entre la ontología y la pragmática, vientos renovadores ya corrían sobre los versos albertianos; aires restauradores se cernían sobre ese mustio panorama de la poesía española de postguerra. Bien mirados, aquellos versos suyos, entre los aromas del clavel y los destellos de la espada bélica, aún participando de esa dicotomía que partió el corazón de las Españas, no signficarían *estricto sensu* innovación alguna, sino restauración del verbo numinoso. Pero es el propio autor de *El poeta en la calle*, libro escrito entre 1931 y 1936, una época de politización y de preocupaciones colectivas; es el mismo Alberti el que nos ha explicado aquel urgente giro hacia lo necesario y lo moral. Lo pudimos leer en su poema «Para el poeta Ai Ts'ing», del libro *Sonríe China* (1958): «¿Y qué canté, qué músicas dormidas / brotaron de mi alegre corazón? ¿Cuáles fueron / sus iniciales aires? Una clara / y azul nostalgia de mis mares niños, / una infancia feliz como una barca esquiva / pero arbolando el sol en sus banderas». Luego (prestad oído a estos versos), «Luego, me ensombrecí. Tocó el demonio / con sus cortantes alas de ángel feroz mi pecho, / y en negros, amarillos y quebrados / versos derramé todo lo turbio, / todo lo triste y malo que podía / encerrar una abierta herida oscura».

Es cierto que con la poesía de Rafael Alberti podríamos explicar toda la evolución de la poesía española contemporánea; pero no es menos cierto que, concretamente, *Entre el clavel y la espada* es cifra, síntesis, resumen de algunos cambios operados en la década española del 40. Se ha dicho que esta década tiene como gran característica el regreso a lo clásico renacentista, por un lado, y hacia lo popular por otro. El restablecimiento clásico formal opera a través de las décimas y liras pero, sobre todo, a través del soneto.

Entre el clavel y la espada, escrito entre 1939 y 1940, contiene una serie de sonetos, titulada «Sonetos corporales». En esta serie es manifiesta la carga estetizante, el buen legado gongorino; así, por ejemplo: «Atónito el

limón y agriado el cuello, / sufre en la greña del membrillo mozo, / y no hay para la rosa mayor gozo / que ver sus piernas de espinado vello» (del soneto 2); o también, por ejemplo: «Nace en las ingles un calor callado, / como un rumor de espuma silencioso. / Su duro mimbre el tulipán precioso / dobla sin agua, vivo y agotado» (del soneto 5).

En términos generales, Rafael Alberti escribió siempre una poesía muy relacionada con los temas y formas populares. Sus tres primeros libros, *Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1925-1926) ostentan una clara influencia del *Cancionero castellano.* El poeta, versado en las lecturas de Gil Vicente y en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI, *(Cancionero de Barbieri),* muestra su airosa huella, ahora, en las composiciones gráciles, aladas, de su libro *Entre el clavel y la espada.* En su capítulo «Metamorfosis del clavel» podemos deleitarnos con donosos poemas cantarinos como «Junto a la mar y un río en mis primeros años», o como «Me fui», o «El caballo pidió sábanas», o «Se equivocó la paloma», o «Al alba, se asombró el gallo», o «Mamaba el toro, mamaba», o también «Bailecito de bodas». Siempre son subjetivas las preferencias y predilecciones. Pero ¿qué duda cabe del encanto que encuentro en su famosísima canción?: «Se equivocó la paloma. / Se equivocaba. / Por ir al norte fue al sur. / Creyó que el trigo era agua. / Se equivocaba. / Creyó que el mar era el cielo; / que la noche, la mañana. / Se equivocaba. / Que las estrellas, rocío, / que la calor, la nevada. / Se equivocaba. / Que tu falda era tu blusa, / que tu corazón, su casa. / Se equivocaba. / (Ella se durmió en la orilla. / Tú en la cumbre de una rama)». O, ¿qué duda cabría del singular gracejo cacofónico, copia de ritmo rápido y menudo, contenido en ese imponderable «Bailecito de bodas»?: «Por el Totoral, / bailan las totoras / del ceremonial. / Al tuturuleo / que las totorea, / baila el benteveo / con su bentevea. / ¿Quién vio al picofeo / tan pavo real, / entre las totoras, / por el Totoral? / Clavel ni alhelí, / nunca al rondaflor / vieron tan señor / como el venteví». Terminando así, alegremente: «Por el Totoral / bailan las totoras / del matrimonial».

Entre el clavel y la espada, como su propio nombre indica, es un libro también de rozaduras y aguijones, de recuerdos nublados y nostalgias punzantes. El capítulo «Toro en el mar», subtitulado *Elegía sobre un mapa perdido,* es una buena muestra de ello. Como lo es también ese capítulo que sigue, denominado «De los álamos y los sauces», y que escribió *En recuerdo de Antonio Machado.* Ahora ya, en las finales páginas del libro, es cuando comprendemos de verdad la razón de su nombre. A los impulsos del vivir, a la fragancia del *clavel,* a la alegría compulsiva, remediadora, estetizante de sus versos primeros, sigue ahora el alerta del dolor, de ese dolor aún no curado. La *espada* sigue así, entre las nostalgias inmediatas y las secuelas de la triste guerra. Hay en este libro una poesía del clavel, la poesía estetizante de los versos primeros. Pero también existe en él la poesía de una herida abierta. Libro de transición sentimental: se advierte claramente el aligeramiento de los lutos, las ganas de vivir, la distracción de la tragedia en los bellos reclamos de la vida. «Del pensamiento en un jardín», resumen de este dolor oscuro y de esta clara bizma para el alma, es un noble poema, dolorido y balsámico a un tiempo, desde el que grita alentador a José Bergamín:

> ¿Es que quizás sonó para el planeta
> el clarín de las zarzas y los cardos
> y le llegó su fin a la violeta,
>
> firmándose una ley marcial, oscura,
> contra las azucenas y los nardos,
> bajo la yedra alzada en dictadura?

Dictadura, lo que fue dictadura, ni el mismo Alberti iba a suponer que duraría tanto. Y sin embargo él, en el jardín del sentimiento, seguía arengando al arte, a la cultura, al toro de la patria malherida, a la memoria afable de Machado, a ese triste destierro de Bergamín en México:

> No puede ser el hombre una elegía
> ni hacer del sol un astro fallecido.

Así cantaba Rafael, ínclito, rodeado de la memoria de los muertos. Tal vez esa esperanza, junto con la esperanza de los seres anónimos, de los queridos hombres de la calle y del campo, haya fructificado como la flor en alta enredadera, como los pensamientos más hermosos. Toda esta pena y esta gloria, entre la *espada y el clavel,* de nuevo ahora, releyendo sus versos, la hemos revivido. Creo, sinceramente, que este es uno de sus mejores libros.

Rafael Soto Vergés

Pleamar

Su llamativa variedad, tanto formal como temática, puede ser la más señalada característica, como asimismo el primer aliciente, de *Pleamar.* Reparemos de entrada en este título, y en que su marítima y nostálgica gaditanía, uno de los muchos elementos del libro, se declarará apenas abrirlo, en sus dos primeros versos, donde la hija recién nacida es confiada a la protección de la «madre mar gaditana», directamente mencionada también en la cuarta sección, «Cármenes», así como en «Arión», el segundo apartado de *Pleamar.* A éste, además, cabe emparentarlo con el libro venidero *Ora Marítima* y tal vez en mayor medida con el inicial y ya lejano *Marinero en tierra,* al que también protagoniza esa lírica, confianzuda y entre alegre y algo melancólica identificación con la mar que hallamos en «Arión» y que es, sobre todo, esta mar de Cádiz, como Rafael Alberti ha hecho constar a lo largo de su vida y obra. En ella, tal identificación nativa se ha manifestado y manifiesta casi siempre de modo explícito, rotundo, aunque en ocasiones comparezca de forma tan sutil que incluso al autor haya podido pasarle inadvertida, como espontáneo y veloz reflejo subconsciente, alguna que otra referencia a su entorno de niño y de muchacho. Muy contados lectores de *Pleamar* serán, por ejemplo, los que puedan evocar o habrán recordado el añejo y marinero restaurante portuense de singular nombre, en ese trascendido «Resbaladero» que como un relámpago surge y pasa, hecho metáfora, en el añorante poema «Hemisferio Austral».

Pero volvamos a la pauta básica con que empezamos considerando el conjunto del libro: su diversidad, su promiscuidad, diríamos, aunque restando de esta última palabra el peyorativo sentido de confusión que suele avinagrarla. Esa variedad, esa fundamental diferencia entre las abundantes secciones, temas y tonos de *Pleamar* puede, quizá, y en buena parte, serle atribuida a dos factores:

1. Su momento especialísimo, es decir, el de la vida del poeta, momento en el que confluyen vivencias tan intensas, y también tan diferentes entre sí, como puedan serlo el estreno de la paternidad, el asentamiento americano, la aparición desazonante de «las primeras canas» («Mar, frente a ti he echado, ¡ay!, las primeras canas») y, por decirlo muy a la andaluza, el enfriamiento de los moretones, cardenales, verdugones de la guerra española y el exilio, madurados ya y dañadores: también Rafael Alberti entonces, como el mar de su «Arión», «ronco, y hasta sin voz, de escupir muertos...»
2. La inveterada, extraordinaria versatilidad literaria del autor, esas monstruosas orejas, música de lenguaje, capacidad de inquietud y de captación, que le permiten transitar con propiedad por muy distintas latitudes de la poesía, como de la prosa y aún de otras artes. Doctores en ello, y que de ello se están aquí ocupando, tiene para dar y tomar este donoso cónclave, así que bástenos oír ahora que, por lo que se refiere a *Pleamar,* hay en este libro muestras inequívocas de casi todas las anteriores andaduras poéticas de Rafael, desde su neopopularismo y neoclasicismo más reconocibles, a una vanguardia en vigencia aún como tal. La canción y el romance tradicionales, la seguidilla, el soneto contundente (en el libro que nos ocupa, de obvios y dramáticos reflejos quevedescos), las métricas y las rimas canónicas, navegan por esta *Pleamar* coronada de dolientes, gráciles y alentadoras espumas, como también boga en ella la suelta prosa poética (con perdón: debo averiguar bien por qué me choca la expresión «poema en prosa») de siguientes y más libres escrituras albertianas. Tan inquieto, abarcador y multiforme se muestra el conjunto de *Pleamar* que incluso acaba demandando en su última parte, «Invitación a un viaje sonoro», la directa colaboración de música instrumental, con partituras que el poeta especifica y que ilustran sus pasajes, en alternada combinación de verbo y música tal en *Las siete palabras,* escritas por Joseph Haydn para el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz. Y no menos profusa, como ya sugerimos, se muestra en el libro la oferta de temas, cuyo repaso, por muy breve, resultaría ahora largo.

Pero hagamos notar otros dos rasgos de *Pleamar*, aparte del de su diversidad. Por un lado, lo que el libro tiene de anunciador (sea en asuntos como en tonos) de obras posteriores de Rafael Alberti, y tan distintas a su vez como la inminente *A la pintura* o las más distantes, *Retornos de lo vivo lejano*(es libro cimero, creo) y *Ora marítima*. Y, por otra parte, un cierto flanco confidencial o, mejor dicho, confesional, felizmente enigmático a rachas, pero siempre impactante, quizá no explayado en libros posteriores o anteriores del autor con la intensidad, la «actualidad» personal y la remoción emotiva con que en *Pleamar* salta de improviso. No tengo dudas (y ahora no pediré disculpas por la digresión) del atractivo estudio que, se me ocurre, pudo haber urdido con estos aspectos de *Pleamar* un gran ausente portuense de este congreso, poeta él mismo e incesante amador y estudioso de la poesía albertiana: José Luis Tejada. Con él precisamente comenté alguna tarde la impresión peculiar que, desde echarle ojo hace tanto tiempo, me causó esa sección de *Pleamar* que se llama «Tirteo», el cojo mitológico, esa parte del libro provista de versos «a los que faltan pies, pero no el alma», según avisa el poeta en su comienzo. Y tanto que sí. En efecto, una desterrada pesadumbre y una quemante memoria de la guerra nutren la mayoría de los versos o brevísimos poemas de «Tirteo», mientras que hay otros, y no pocos, en los que la «falta de pies», así como la sobra de alma dan lugar a contenidos —¡y contenedores!— poéticos del todo acordes, está claro, con el carácter y el tono del contexto, pero refractarios a explicaciones, a interpretaciones o a análisis usuales. Muchos de los misterios, la mayoría, creo, de *Sobre los ángeles* provienen más bien de la estética y la literatura; estos otros dispersos por «Tirteo» son viscerales, se diría, sin pérdida de la destreza. Rechazan —como aquéllos— cualquier intromisión de lógicas racionalistas. Son sólo arte en cueros vivos, *poesía pura* pese a quien pesare la añeja cuanto cabal expresión, lo mismo que es arte puro un grito aislado de cante verdadero o el brochazo libérrimo, inexplicablemente válido y rebelde, que vivifica el cuadro.

> ¡Ay raza, de qué raza, de qué madre!

Es un verso endecasílabo y un poema íntegro, como lo es el compuesto por los dos endecasílabos siguientes:

> ¿En dónde está ese vientre, triste cueva,
> ese varón, aquel instante oscuro?

Y algo más adelante, en texto también íntegro de siete y once sílabas:

> Tal vez llore algún día
> estas bridas que aquí matan mis versos.

Poemas que son una nueva y excelente prueba de la indómita insujeción de cierta poesía de alta tensión a las pobres convencionales falsillas de una crítica inútilmente empecinada en medirle los huesos y contarle los glóbulos rojos. Realidad incapturable en su esencia, y tan prodigiosa como nos lo hubiera sido la notificación de estas jornadas a los poetas de la revista *Platero* cuando, cuarenta y más años atrás, nos acodábamos ahí al lado, en la balaustrada de la Alameda, a ver si venía por la mar un Rafael Alberti pasado en clandestinas copias a mano, desconocido hasta en fotografías y al que temíamos no llegar a ver nunca.

Fernando Quiñones

A la pintura

Cuando en septiembre de 1945 se termina de imprimir la primera versión de *A la pintura*, Rafael Alberti y María Teresa León llevaban ya cinco años viviendo en la Argentina. La Segunda Guerra Mundial, que les había

arrojado a las playas americanas, acababa de terminar, y el libro, por entonces en prensas, fue dedicado «A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie».

Pero el final de la guerra significaba también el fin de la esperanza de un pronto regreso a España, y los Alberti debieron empezar a pensar que su estancia en la Argentina no iba a ser tan provisional como ellos habían pensado.

Los años anteriores habían sido de una actividad casi febril. María Teresa, aparte de algunos guiones cinematográficos, publicó algunas novelas; por su parte, Rafael simultaneó su actividad creativa con la dedicación a distintas empresas editoriales.

Gracias a la ayuda del editor Losada, que era como él un español exiliado, dirigió primero la colección «Rama de oro», en la que publicó libros de Luis Cernuda, García Lorca, Miguel Hernández y Juan Ramón Jiménez, entre otros, y más tarde la editorial Pleamar, de gustosa y cuidada presentación. Pleamar llegó a contar con un selecto catálogo de clásicos y modernos, no sólo españoles, sino americanos, y fue, sin duda, una de las más prestigiosas editoriales argentinas de aquellos años.

El grupo de exiliados españoles en la Argentina, aunque menos nutrido e influyente que el mexicano, no dejó de tener importancia. Casi todo él estaba formado por escritores y pintores aún jóvenes, de parecida o menor edad que el propio Rafael, que habían empezado a darse a conocer durante la República y la guerra civil española —en especial a través de la revista *Hora de España*— pero que no contaban con el prestigio y reconocimiento de que gozaba Alberti.

Con esos jóvenes, Arturo Serrano Plaja, Lorenzo Varela, Rafael Dieste, Luis Seoane, Arturo Cuadrado, Bernardo Clariana, Ramón Pontones, Alberti colaboró en la publicación de revistas como *De mar a mar* o *Correo literario*, que tuvieron una amplia repercusión en la literatura argentina de los años cuarenta.

La relación con los escritores y pintores argentinos también fue muy intensa. Durante años, Alberti dio numerosas conferencias y recitales en ambas márgenes del Río de la Plata y los mejores diarios y revistas argentinos —*La Nación* y *Sur*— ofrecieron a menudo sus versos. Notoria fue también su amistad con algunos de los más destacados pintores del momento: Raúl Soldi, Lino Spilimbergo, Attilio Rossi.

Este es, a grandes rasgos, el contexto vital y literario en el que Rafael Alberti decide al mismo tiempo volver como pintor a la pintura y dedicarle a la pintura un libro que habría de ser no sólo uno de los más logrados y singulares entre los suyos, sino también un libro emblemático que de algún modo simboliza todo su quehacer poético.

En *La arboleda perdida* nos cuenta Alberti cómo coincidió su proyecto del libro *A la pintura* con su vuelta a la misma:

> En ese momento volví a pintar, pero de una manera muy especial; empecé a enlazar la poesía con la grafía e hice lo que llamé «liricografías», con las que realicé muchas exposiciones.

Del mismo modo que resulta interesante esa apoyatura en la grafía para volver a la pintura, no deja de ser curioso que elija una apoyatura musical para subtitular la primera versión a *A la pintura*, a la que llama «Cantata de la línea y del color». De ello encontramos un significativo y cercano precedente en la segunda parte de su libro anterior, *Pleamar*, titulada «Invitación a un viaje sonoro. Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamientos de piano», y que es un recorrido por la música universal en el que está especialmente presente la española. La poesía de Alberti es siempre jugosa e inmediata; la honda claridad de su palabra y su impecable técnica otorgan a sus versos una transparente sensorialidad que es tacto y que es mirada —virtudes muy de pintor— antes de ser oído y música. La poesía de Alberti, en fin, no es espontánea, en realidad ninguna poesía con la complejidad artística de la suya puede serlo, sino natural, esa difícil naturalidad, esa aparente facilidad que no está en la intención del poeta sino en el resultado del poema.

A la pintura tiene todas esas concretas virtudes de la poesía albertiana, pero, al mismo tiempo es, quizás, el libro más complejo y ambicioso, el más «pensado» entre todos los del poeta.

Podría decirse que más que un libro es todo un ciclo de poemas que recorren una ancha franja de su obra, pues no sólo tardó veintidós años (1945-1967) en adoptar una versión más o menos definitiva, sino que existen numerosos poemas que han sido trasvasados a otros libros

para no perjudicar la unidad arquitectónica del conjunto, pero que de algún modo le pertenecen como algo propio.

Esa entidad arquitectónica resulta evidente en la versión de las recientes *Obras Completas.* Los cincuenta y siete poemas que la forman están divididos en cuatro series. La primera tiene carácter prologal y está formada por tres poemas autobiográficos en los que Alberti rememora su encuentro con la pintura en 1917. Las tres restantes están dedicadas, una a la materialidad de la pintura, esto es, a los colores (seis poemas en versos sueltos), otra a la técnica (diecinueve sonetos que glosan los distintos elementos que concurren en la creación pictórica) y una última a un personalísimo recorrido por la historia de la pintura, desde Giotto a Picasso —veintinueve poemas de distinta extensión y metro.

Hay que destacar el cuidado que puso Alberti en recrear el mundo y la técnica de cada pintor, adoptando en cada caso el punto de vista narrativo y el tipo de metro que más convenía a su intención.

Contrasta así, por ejemplo, el carácter lineal de la narración y el uso de estrofas de seis versos compuestas por endecasílabos aconsonantados del poema «Tiziano», de tono netamente clásico, con el vanguardismo del poema dedicado a Miró, que es, prácticamente, un caligrama. En realidad el libro entero no sólo está dedicado a la pintura, sino que está escrito desde la pintura, desde la mirada que es la pintura.

En este sentido, no dejaría de ser fértil una comparación detenida entre este libro y su más destacado precedente, el *Apolo, teatro pictórico,* de Manuel Machado.

Antes apunté cómo *A la pintura* ostenta un cierto carácter emblemático que resume y simboliza la poesía toda de Rafael Alberti. Si esto es así, quizá la clave esté en esos versos en los que el poeta declara su intención de «pintar la poesía con el pincel de la pintura». Intención plenamente lograda que sitúa a este libro impar entre las más altas cumbres líricas de todo nuestro siglo.

Abelardo Linares

Retornos de lo vivo lejano

Retornos de lo vivo lejano se publicó por vez primera en Buenos Aires en 1952[1]. Cuando el libro se recoge en la edición de *Poesías completas* en 1961, ha crecido considerablemente[2]; crecido, sobre todo, en su segunda parte, «Retornos de amor». Algunos años más tarde, en *Poesía (1924-1961)*[3] desaparecen tres poemas de contenido político que pasan a la sección correspondiente a *El poeta en la calle.* El preparador de las *Obras completas,* Luis García Montero, restituye los poemas desaparecidos a su lugar de origen[4]. Es esta última edición la que ahora me ha servido para realizar mi lectura de *Retornos de lo vivo lejano.*

Lectura, o mejor, enésima relectura que me podría llevar a la redacción de un muy extenso ensayo, pero... Pero, naturalmente, he aceptado las reglas del juego que, en este caso consiste, en resumir en unas cuatro páginas unos comentarios sobre *Retornos de lo vivo lejano.* Aquí estoy, pues, dispuesta no a desentrañar la magia de esos poemas, sino sólo a expresar algo de lo que los «retornos» del poeta me trajeron en una última lectura.

Quizá no esté de más recordar ahora que *Retornos de lo vivo lejano,* conjunto de poemas unidos principalmen-

[1] *Editorial Losada.*

[2] *Buenos Aires, Losada. Contiene un Indice autobiográfico. Bibliografía de Horacio Jorge Becco.*

[3] *Madrid, Aguilar. 1977. Edición de Aitana Alberti.*

[4] *Madrid, Aguilar, 1988. T. II* (Poesía 1939-1963). *Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. (Cuando al pie de los textos citados indico página me refiero a la citada edición).*

te por un tono, está dividido en tres partes. Aunque la evocación del «tiempo perdido» las une, es claro que el poeta ha juntado en la parte primera lo más lejano en el tiempo, en la segunda los retornos del amor, en la tercera, ráfagas de momentos diversos, en general más próximos a su presente que aquellos que le llegaron en las evocaciones anteriores. Y dicho así podría pensarse que estamos ante un libro de carácter autobiográfico, lo cual, en cierto modo es verdad, siempre que aceptemos que se trata de una «autobiografía lírica» —término que se utilizó para definir al poema *Espacio,* de Juan Ramón Jiménez[5]—. Lírica y tal vez «mágica».

Pero no hablaré de ello ahora. Ni siquiera hablaré de otro aspecto en extremo sugerente: el tono. Un tono deliberadamente gris, neblinoso, que suele iniciar unos poemas que, de súbito, se transforman en apasionados, entusiasmados... Poemas con color: grises que, de golpe, se llenan de luminoso azul, de oro, de blancores de espuma. Como de sobra sabemos, en un texto —verso o prosa— el tono lo dan las palabras. Desde los versos iniciales la intuición albertiana ha sabido elegir las insustituibles: «También estará ahora lloviendo, neblinando/en aquellas bahías de mis muertes.» ...El tono, además, es inseparable de un ritmo: el poeta generalmente cuenta-canta en alejandrinos: en alejandrinos que suelen encabalgarse lentamente; que a paso lentísimo van, se deslizan en busca de algo: de un pasado que es preciso recuperar.

En una ocasión anterior algo señalé sobre ello, aunque creo que en lo que se refiere al tono y al ritmo de las evocaciones albertianas aún queda mucho por ver. Ahora, sin embargo, quisiera llamar la atención sobre otra cosa, aunque lo haga en forma de superficial apunte; quisiera referirme al mundo de imaginaciones que invade el mundo real de los *Retornos...*; y, dentro de los límites de este trabajo, desearía acercarme a algunos de los variados fenómenos que en aquel mundo se producen. Si estuviera «haciendo crítica» tal vez me expresaría de otro modo: diría, por ejemplo «intentaré revisar algunos procedimientos de carácter imaginativo». Pero —ya se sabe— estas páginas no son «crítica», sino más bien «lectura cordial».

Y para comenzar, señalaré que creo posible ver los *Retornos...* como un mundo en el cual las fronteras espacio-temporales se borran; un mundo lleno de objetos animados y de seres humanos que se confunden con la naturaleza; un mundo por el cual un ser —el protagonista poemático— es capaz de verse fuera de sí, de recibir misteriosos mensajes de algún más allá, de ser uno y múltiple... Y ahora, vamos por partes.

Aunque muchos de los «retornos» del libro se limiten a evocar seres y momentos del pasado que el evocador quiere, a toda costa, salvar del olvido, hay abundantes ocasiones en que la evocación se convierte en presentización del recuerdo: es decir: el pasado deja de ser tal al transformarse en presente. Este fenómeno, que en otro momento estudié con bastante detalle[6], no es nuevo en la poesía de Alberti: lo advertimos ya en ciertos versos de *Marinero en tierra.* Más tarde, sobre todo en *Baladas y canciones del Paraná,* es frecuentísimo. En *Retornos de lo vivo lejano* el empleo de la «técnica de fundido»[7], la llegada a la «superposición espacio-temporal»[8] es, como digo, frecuente. La advertimos, sin ir más lejos, en los tres poemas iniciales. Mas repetiré lo que en otra ocasión señalé ya: al presente, al pasado que se hace presente, llega el protagonista poemático tras un largo trabajo de la «memoria voluntaria», —dicho con palabras de Marcel Proust—. Así, en «Retornos de una tarde de lluvia», por ejemplo, donde muchos versos constituyen una introducción-evocación del tiempo ido, hasta que, tras el trabajo de la memoria logre apresar a un *yo* lejanísimo y, finalmente llegue un niño que, como tal, vive en presente en varios versos del poema[9]. En el citado texto, como en varios otros, el tiempo, mágicamente, se ha borrado: sólo existe un presente total.

Pero en este libro en el cual las fronteras espacio-temporales pueden anularse, hallamos otro curioso fe-

[5] Espacio, autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez *es el título de un libro de María Teresa Font.*

[6] *«Por los caminos de Rafael Alberti». Recogido en:* Hacia la realidad creada *(Barcelona, Península, 1979).*

[7] *Término utilizado por Hugo Friedrich.*

[8] *Término utilizado por Carlos Bousoño.*

[9] *En mi citado estudio, hago un análisis de ese poema y de cómo en él observamos el trabajo de la memoria voluntaria. Veo allí cómo los dieciséis versos que integran el grupo estrófico inicial constituyen una evocación del tiempo ido. A continuación observamos el «trabajo» de la memoria: «Reclino la cabeza,/ llevo el oído al hoyo de la mano/ para pasar mejor lo que de lejos/ con las olas de allí, con las de allá/ chorreando, me viene.»... Y, tras un desandar o descender en el tiempo, el yo que evoca se transforma en el niño de ayer, y como tal, vive, durante varios versos (véase el poema en pp. 487-488).*

nómeno: también un futuro —un tiempo no existente, por tanto— acaso se adueña del presente: así, en «Retornos de un día de retornos», donde se establece un curioso diálogo entre un «alguien» y un posible *yo* futuro:

Algún día quizá, seguramente alguien
(alguien a quien siquiera pueda ofrecer tal nombre)
se acordará de mí pensándome tan lejos
y dirá lo que yo si hubiera retornado.

Aquí estás, ya has venido con más noche en la frente.
Llegas de caminante, de romero a tu patria.
Los lugares que hiciste, las horas que creaste,
pasados todavía de tu luz y tu sombra,
salen a recibirte.

(p. 496)

En «Retornos de Niebla en un día de sol» el protagonista-narrador poemático revive el futuro de esa perra que un día, ya lejano, desapareció de la historia personal de quien ahora la invoca queriéndole dar un lugar y un tiempo en su hoy:

Este es el mar que acaso tú no tuviste tiempo
de comprender. Ahora
míralo, Niebla, y húndete
en el innumerable azul de su hermosura.

(pp. 532-534)

Niebla está muerta, cosa que sabemos porque Rafael Alberti lo dijo en varias ocasiones. Mas, sin apartarnos del texto, al final del mismo, lo adivinamos: «Pero no, que aquí estás jubilosa a mi lado,/ Niebla de sol y bosques,/ viva en mí para siempre,/ junto a la mar tranquila». En este caso el creador ha dado vida a un «exfuturo» (dicho en lenguaje unamuniano).

Si las fronteras espacio-temporales se funden y confunden, algo parecido sucede con el mundo de los seres inanimados y los animados; o con microcosmos y macrocosmos. En el ya citado «Retornos de un día de retornos» como si las cosas tuvieran alma y voz, todo saluda al caminante regresado a casa: «¿Qué tienes? Te pregunta primero la azotea/ desde la que miraste tantas veces morirse/ con la noche las piedras del Escorial,» [...] «Los platos te contemplan desde los anaqueles/ y en el vasar los finos cristales de colores». Y, por supuesto, como seres humanizados viven en muchos de estos poemas el mar o las brisas o la arena y, desde luego, los colores.

Por otra parte, el microcosmos —cuerpo humano de hombre o mujer— puede aquí fundirse en, o confundirse con el macrocosmos. Algo de ello atisbamos en una evocación de Juan Ramón Jiménez («Retornos de un día de cumpleaños»): «Estaba él derramado/ como cera encendida en el crepúsculo,»... (pp. 493-494). Pero es en la segunda parte del libro donde el fenómeno se produce con gran frecuencia. El cuerpo de la mujer amada surge del mar y es el mar, o es los bosques,... sus cabellos acaso se agigantan, van hacia el paisaje, hacia la naturaleza y son todas las cosas:

Tus cabellos tendidos vuelan de los balcones
a enredarse en la trama delgada de las redes,
a poner banderines en los palos más altos
y un concierto de amor en los marinos aires.

Luego, cuando al poniente retornan silenciosos,
blancos de sales y alas de gaviotas,
pongo en tu corazón desnudo mis oídos
y escucho el mar y aspiro el mar que fluye
de ti y me embarco hacia la abierta noche.

(pp. 506—507)

Otras veces el macrocosmos adquiere las formas de la mujer amada:

...retorna a mí esta tarde,
en estas solitarias dunas donde las olas
rompen con los perfiles de tus hondos costados,
donde el batido mar tiende piernas azules,
mece labios que cantan
y brazos ya nocturnos que me ciñen y llevan.

(p. 510)

No es infrecuente que en este mundo, real, imaginado y lleno de imaginaciones, el protagonista —que es su centro, naturalmente— se vea fuera de sí; se vea *otro.* Ello sucede, claro está, siempre que el yo de ayer se apodera del yo de hoy. Pero el fenómeno puede darse en formas más llamativas. Por ejemplo, en el citadísimo «Retornos de un día de retornos». En este caso un *uno* —llamémosle *real*— habla de un *otro* al que contempla fuera, desligado de sí, y con el cual está a punto de iniciar un diálogo aunque tal diálogo no llegue a producirse: «Algo quisieras tú decirte al verte,....».

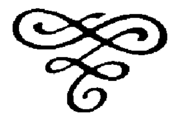
Y ¿cómo no reparar en el hecho de que en este mundo los sueños oníricos, cuando se producen, tienen un sentido, como lo tienen para el hombre mágico? El poeta asesinado que llegó una noche «más viejo y triste» que en aquellos años de juventud, no llegó por capricho desde el mundo de los muertos: su retorno trae, sin duda,

un mensaje: el protagonista-narrador cree adivinar gestos de amistad en «el abrazo mudo que me has dado, en el tierno/ ademán de ofrecerme una silla, en la simple/ manera de sentarte junto a mí, de mirarme,/ sonreir»...[10]

Y digamos además que en este citado poema, como en la evocación de Niebla y en algunos otros, el creador ha anulado también las fronteras que separan el mundo de los vivos del mundo de los muertos, como está a la vista de cualquier lector.

No son, desde luego, los citados fenómenos los únicos que captamos en este libro. Una mirada puramente crítica quizá nos obligaría a analizar mucho más, a clasificar... Pero ahora he querido tan sólo dar cuenta de una lectura. Lectura que me hizo sentir que el mundo real de *Retornos de lo vivo lejano* se convierte, gracias a la intuición y a la sabiduría de su creador, en un mundo mágico, o, tal vez, que el hombre mágico que cada ser racional lleva dentro se apoderó del creador de *Retornos de lo vivo lejano*, como quizá se apodera de los lectores que transitamos por sus páginas.

Aurora de Albornoz



[10] Retornos de un poeta asesinado, *pp.* 535-536.

Coplas de Juan Panadero

Conocí personalmente a Rafael Alberti allá por el año 1977 en un recital multitudinario que tuvo lugar en la localidad sevillana de Puebla de Cazalla. Nos hallábamos en plena *transición política* y un nutrido grupo de artistas —cantantes, poetas, pintores, etc.— recorría la geografía española testimoniando ante las gentes su compromiso con las fuerzas de progreso que pugnaban por acabar con los últimos restos del franquismo. Más tarde cada uno ocupó su particular posición política y hubo muchas sorpresas. Pero ése es otro capítulo de la misma historia. En aquel grupo destacaba la presencia de un poeta de melena blanca que desde el estrado recitó unas *coplas* alusivas al apaleamiento por parte de la Guardia Civil de un jornalero que había cometido el execrable crimen de cazar una liebre entrando furtivo en el latifundio de un señorito del lugar. Tras el recital lo saludé, cruzamos unas palabras y recuerdo que me puse nerviosísimo pues al fin estaba al lado de quien durante tanto tiempo alentó desde su exilio militante a aquel adolescente clandestino que en la España de la dictadura pergeñaba sus primeros versos. Ya no lo volví a ver hasta el año 1983 cuando su segunda entrada triunfal en mi ciudad de Granada. Desde entonces hemos mantenido una clara amistad que para mí resulta impagable.

Pero el compromiso poético y político de Rafael Alberti es muy anterior a este episodio. En su *Arboleda perdida*, tras la publicación en 1929 de ese libro imprescindible que es *Sobre los ángeles*, nos cuenta: «Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos sola-

mente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron en mis propias paredes, encontraban por fin una puerta de escape, precipitándose, encendidos, en las calles enfebrecidas de estudiantes, en las barricadas de los paseos, frente a los caballos de la guardia civil y los disparos de los máusers. Nadie me había llamado. Mi ciego impulso me guiaba.»

Escribe entonces la *Elegía cívica* (1930) y comienza la serie de poemas que compendiará bajo el título *El poeta en la calle* donde se incluyen libros tan inequívocos como *13 bandas y 48 estrellas, Capital de la gloria, Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* o *Signos del día,* todos de nítida intencionalidad militante.

A partir de 1949, ya en el exilio, comienza a publicar otra serie de poesías en forma de *coplas* que titulará *Coplas de Juan Panadero.* También el propio Rafael Alberti nos lo cuenta: «En la primera edición de este libro aparecí como colector y amigo del poeta popular Juan Panadero, refugiado y vagabundo por los países latinoamericanos, después de la guerra española. Muchos se lo creyeron, pero otros, no, puesto que yo, además, no conservaba con demasiado rigor el secreto. Y aquí está ahora, de nuevo, tal como era: con cierto parentesco con otro Juan —el de Mairena— sobre todo en el uso de la «rima pobre», según nos dijo su paisano andaluz Antonio Machado. Más sencilla que fácil, la voz de este Juan de la calle me hace falta y habrá siempre que volver a él mientras el pueblo se llame Juan y reclame de sus coplas ese sentido justiciero, democrático, acusador, que nunca deja de cantar en ellas.»

Hablemos ahora brevemente de la estructura estrófica de estas *Coplas de Juan Panadero.* Se trata en su mayoría de tercetillos *(soleares)* de versos octosílabos rimados en asonancia o consonancia; a veces también cuartetas, redondillas, alguna quintilla y en ocasiones romances cortos, con la misma métrica octosilábica. Están todas estas coplas en la línea de la mejor tradición de la poesía popular al fondo de un maestro de la poesía ponderado y brillante a la vez. Como nos dice Concha Zardoya en su introducción al libro *Poética de Juan Panadero:* «Ha habido poetas que sólo han sentido lo popular como una *moda* a seguir. Rafael Alberti, por su parte, se ha *entregado* siempre en alma y cuerpo a la causa y destino de su pueblo —de los pueblos— y ha participado en todas las etapas de su devenir histórico.»

Por eso, en la serie «Coplas de Juan Panadero a Pablo Neruda», recordando las voces de otros poetas amigos como Miguel Hernández o Federico García Lorca, el poeta se identifica así:

¿Y Rafael? Ya en su voz
sonaba el repiqueteo
de un martillo y una hoz.

(¿Y mi voz? Aquí yo quiero
decir que mi voz ya era
la voz de Juan Panadero.)

Es decir: no una actitud surgida por *generación espontánea* sino el producto de una concienciación diaria, lo que hace que las *Coplas de Juan Panadero* sean inseparables de sus otros libros porque éstos también hay que situarlos en un paisaje histórico que es analizado desde una misma ideología.

En cuanto a la temática de las *Coplas* encontraremos su propio autorretrato, la propia poética de Juan Panadero, algunas series sobre la guerra civil española, pasando por las dedicatorias a Pablo Neruda, Dolores Ibárruri, etc., hasta las que aluden al asesinato de un estudiante almeriense mientras realizaba una pintada reivindicativa en un muro. Hay una serie que me atrae especiálmente sobre todo por su carácter satírico y que voy a leerles como ejemplo de lo dicho hasta ahora: «Juan Panadero orienta a los turistas»:

1

¡Los turistas en España!
¡Qué bien ciega todavía
el sol de Maricastaña!

2

¡Qué sol, señores, qué sol!
¿Qué va a encontrarse en el cielo
mejor que el sol español?

3

¿Y las flores? ¡Oh, las flores!
¡Qué primorosas las rosas,
los claveles, qué primores!

4

¿Y la mujer española?
¡Qué belleza la de Carmen,
qué hermosura la de Lola!

5

¿Y Franco? Un hombre fatal.
Un Adonis justiciero
con su moflete real.

6

¡Qué porte, qué gala airosa!
Ni doña Isabel II
fue así de jacarandosa.

7

¡Cuánto esplendor, cuanto brillo!
Es oro lo que reluce
en la España del Caudillo.

8

Aquí se compra, se vende.
Toda España es un mercado.
(De color negro, se entiende.)

9

En las tiendas hay jamones
y por todas las esquinas
obispos y procesiones.

10

Longanizas, butifarras,
y manzanilla que surte
del vientre de las guitarras.

11

¡Qué lujo! Por las estrellas
vuela el aceite, y vacías
por el suelo las botellas.

12

¿Y el pan? Los grandes hoteles
hacen una mar de trigo
del blanco de los manteles.

13

¿Que el azúcar se mezquina?
¡Si en España un millonario
puede tenerla en la orina!

14

Hay de todo en esta tierra:
falangistas, prostitutos
y criminales de guerra.

15

¿Quién, señor, no se divierte?
De la mañana a la noche
aquí baila hasta la Muerte.

16

De la noche a la mañana
sobre un tablado que suelta
por telón una sotana.

17

¿Quiere música? Disparos
de fusil son los placeres
mejores y no más caros.

18

Tiene, siempre lo que quiera,
todos los fusilamientos,
señora, que usted prefiera.

19

Y si esto le causa espanto,
tiene otra gran diversión.
Ley de fugas. ¡Un encanto!

20

¿Sueña acaso con la España
recóndita? ¿Sí? Pues venga
a ver el penal de Ocaña.

21

Y no se olvide en Sevilla
de ver su más fina joya:
la cárcel. ¡Qué maravilla!

22

¿Y el cante jondo? No hay cante
como el del penal del Puerto
y todos los de Levante.

23

¿Quiere sueños campesinos?
Vaya a buscarlos del brazo
del hambre por los caminos.

24

¿Ama la paz? ¡Qué emoción
ver a la luz de la luna
los campos de la aviación!

25

¡Qué delicia de paisaje!
Nada más bello a la luna
que un campo de aterrizaje.

26

¿Vio alguna vez más humanos
y amistosos sentimientos
que los norteamericanos?

27

¡Qué blancos, qué insinuantes
y dulcemente mezclados
de fortalezas volantes!

28

¿Qué más quiere? No hay turista
que vuelva desencantado
de la España falangista.

29

Mas hay un pueblo valiente
que sufre y sueña y combate
sin descanso, abiertamente.

30

Visítelo, sin temor,
que si le gustan las flores
él es la más bella flor.

31

Le dice Juan Panadero:
Salga a buscarlo una noche
por las cumbres sin sendero.

Estamos ante una poética de la necesidad, de la urgencia, de la militancia cotidiana frente a la dominación capitalista en una de sus manifestaciones peculiares: el fascismo. Y sobre todo estamos ante una *poética de la eficacia.* Con estas *Coplas de Juan Panadero,* escritas durante sus treinta y nueve años de exilio, y con otras que Rafael Alberti siguió escribiendo desde su regreso a España, recitadas en las plazas de los pueblos, nuestro poeta logró un escaño por la circunscripción de Cádiz para el Partido Comunista en las primeras elecciones democráticas de 1977. Por eso estas *Coplas* representan un alentador ejemplo de *poesía como servicio público.* Porque no se trata de establecer —como tantas veces se ha hecho desde la hipocresía militante de los que se sitúan por encima del bien y del mal— una dialéctica falsa quien lo maneja; en este caso, un poeta que ha transitado por los territorios más diversos de la poesía: desde los mundos ocultos y atormentados de *Sobre los ángeles* hasta sus cotidianos *Versos sueltos de cada día,* cruzando por el laberinto gongorino de *Cal y canto* o el paisaje luminoso y siempre abierto de *Ora marítima* o *Pleamar.*

Para terminar esta aproximación no erudita a la práctica poética vital de Rafael Alberti, dejemos que sean sus propios versos los que nos lo digan:

Poética de Juan Panadero

1

Digo con Juan de Mairena:
«Prefiero la rima pobre»,
esa que casi no suena.

2

En lo que vengo a cantar,
de diez palabras a veces
sobran más de la mitad.

3

Hago mis economías.
Pero mis pocas palabras,
aunque de todos, son mías.

4

Mas porque soy panadero,
no digo como los tontos:
«que hay que hablar en tonto al pueblo».

5

Canto, si quiero cantar,
sencillamente, y si quiero
lloro sin dificultad.

6

Mi canto, si se propone,
puede hacer del agua clara
un mar de complicaciones.*

8

Flechero de la mañana,
hijo del aire, disparo
que siempre da en la diana.

9

Si no hubiera tantos males,
yo de mis coplas haría
torres de pavos reales.

10

Pero a aquél lo están matando,
a éste lo están consumiendo
y a otro lo están enterrando.

11

Por eso es hoy mi cantar
canto de pocas palabras...
y algunas están de más.

Javier Egea

Ora Marítima

En estos tiempos en los que el pequeño nacionalismo parece ser un virus poco digerido por el metabolismo de las sociedades que se abren a un amplio concepto universal de la civilización, donde armenios, transilvanos, vascos y eslovenos reivindican su esencia individual por encima de cualquier imposición política de las grandes potencias, da alegría encontrarse con una muestra de lo que pudiera ser un espíritu cosmopolita sacudido desde las raíces más patrióticas, en el mejor sentido de la palabra. Me refiero, no a un tratado sociofilosófico, sino al lirismo más sencillo de *Ora Marítima*, de Rafael Alberti. Libro ya de madurez. Escrito en la experiencia de un exilio, tan interior como exterior, que ya había pasado con creces su década de amarguras, recuerdos y deseos. *Ora Marítima* se escribe en 1953, con motivo del trimilenario de la fundación de Cádiz —fecha que responde más a los antojos poéticos de los historiadores, que a la historia real de la lírica ciudadanía—, lugar que ha estado omnipresente durante toda la obra del poeta.

Escribir sobre *Ora Marítima* me es difícil y, al tiempo, conciliador con mi primera experiencia como escritor de versos —si es que puedo hablar ya de estadios dentro de mi propia producción sin acudir a la pedantería—. Difícil, porque el objeto loado de la obra es el mismo lugar que me condujo a hacer mis primerísimos pinitos literarios, con el riesgo de dejarme convertido en un mero cantor local, aunque por referencias acudiese a todo el mundo mitológico que Rafael Alberti apunta en los bellísimos nombres propios de su homenaje. Caer en la tentación endógena de mirarse el ombligo, aunque el cordón materno que nos una al mundo elogiado tenga tres mil años de historia, no deja de ser un acto de voluntad «elegíaca» que puede hacer sucumbir a un aspirante a poeta en un cúmulo de adjetivadas palabras pertenecientes al mundo de los próceres y académicos, todo lo más, provinciales cronistas de una hermosa ciudad. Recuerdo, no sin rubor y un poco de arrepentimiento, uno de mis juveniles poemas gaditanos, presentados a un innombrable certamen de la época, en el que el nombre de Geryón y las Hespérides iban hilvanados a una retahila de versos insípidos y mal encadenados. Naturalmente el premio no fue para mí, aunque fue para otro que andaba en peor cuerda, y aquella descalificación la atribuí a mi ligazón estilística albertiana, concretamente con la marítima ora y con el significado de la *Canción de los pescadores pobres de Cádiz*[1]. Ya se sabe: censuras y justificaciones en cuyas garras nos hemos expiado de tanto pecado e indiscreción. Sin embargo, pasado algún tiempo, en el que disfrutaba más con el directo sonsoniquete de *Panadero* que descubriendo el mundo «sobre los ángeles», recaí en la lectura más sosegada de *Ora Marítima*. Y no es una exageración decir que después de una entregada tarde al deleite continuado de sus páginas, salí a la calle de mi ciudad —yo entonces vivía en Cádiz todo el tiempo— y me pareció otra. Sus esquinas, sus piedras y su mar cobraron, no otro color, ni otra forma, sino una configuración extrasensorial como nunca había podido percibir. Me sentía gaditano, pero notaba en mis huesos que poco tenía que ver con el murmullo coetáneo que fomentaban mis oídos y mi presencia. Incluso practiqué un cierto desdén, en esa tarde y en los días en los que dura el brote de un fuerte fulgor lírico, hacia toda esa gente que presumía de rincón patrio y dedicaba su tiempo a un Tartessos que les protagonizaba ante su propia y pequeña historia, como a las otras que se debatían entre la gracia carnavalera y el piropo local. Entendí que el acierto juanramoniano del «andaluz universal», bien podría achicarse y agrandarse por los dos lados: gaditano cósmico. Eran tiempos del internacionalismo cafetero, o sea, la revolución en mesitas de mármol, y una *Ora Marítima* a su debido momento fue, al par, una lección de humildad y un gesto contemplativo de un mundo que se decía más allá de las propias palabras que localizaban el lenguaje. Fue algo parecido a

[1] Obras Completas. *Tomo II. (Poesía, 1939-1963). Edición de Luis García Montero.* Ora Marítima. *Pp. 659-660. Ed. Aguilar. Madrid, 1988.*

un ejercicio de introspección histórica con el propio medio habitado y habitable: una manera de excavar poéticamente en los yacimientos de mi propia intimidad que, cotidianamente, representaban los edificios y calles familiares, mientras que se abrían grandes espacios, por arriba, por mar y cielo, a la solidaridad poetizadora de «otras palabras» definidas en la lejanía, en la nostalgia, en la esperanza y en un amor intrínseco de esas mismas palabras.

He vuelto a releer muchas veces *Ora Marítima* y he de reconocer que este libro y su título-cita, escritos en 1953, me llevaron a aquella crónica tan geográfica como enigmática, tan contenida como pasional, que forman las incompletas páginas de Rufo Festo Avieno[2], el plácido y acomodado procónsul romano del siglo VI y que recoge, con una maestría casi funcionarial, toda una relación de las costas imperiales, en trímetro yámbico, de las que conocemos, por mor del tiempo y el océano, 713 versos únicamente. Siempre me he imaginado un II libro en Avieno, que como su antecedente griego, grabado en el periplo marsellés de Hecateo de Mileto, relatase y cantara más asuntos de Tarsis en su recuento literario hasta Ponto Euxino, que hasta allí debería llegar su recuento poético si la ventura lo hubiese permitido. Ante la economía de la lírica avienense, expuesta a todo plan en *Descriptio Orbis Terrae*[3], me quedaban los versos de Alberti, conocedor del origen poético de todos los lugares a los que Heracles acudió para realizar su décimo trabajo, «donde el Sol se trasladaba todas las noches de Oriente a Occidente[4]. En cada relectura un descubrimiento, una convicción y un acento en una nueva palabra poética. Una auténtica transustancia en la personalidad de dos cronistas atados a su tiempo y, a la vez, liberados de ellos a causa de la extemporaneidad de sus músicas. Sí, de sus músicas; porque el silencio y el encadenamiento de los sonidos activan un colectivo pensar que, en definitiva es lo que comúnmente llamamos el estilo de un pueblo. Y el «tempo», ese compás interior que se marca por debajo de nuestro habla, el andaluz, lo conforman varios pórticos abiertos al mundo exterior, con los ritmos de Avieno, Alberti, Séneca o María Zambrano.

Uno de los grandes horizontes que me ha ofrecido la *Ora Marítima* de Rafael Alberti ha sido su sentido totalizador del mar que le vio nacer. Un mar que pese a ser el mar de Cádiz, es el mismo mar evocador, con la misma salinidad y oleaje, en cualquier parte del mundo. No creo que haya otra dimensión para aplacar la nostalgia que el mar, repetitivo y distinto en cada segundo, capaz de unir el recuerdo con el presente por esa humedad azul que circunscribe la memoria. Posiblemente, un poeta del interior podría decir lo mismo acerca de la nieve. Sin embargo, en el mar hay movimiento y todo cuanto es cinético implica vida en el instante de ese preciso movimiento. He sentido a mi tierra más desde cualquier mar lejano que desde las orillas de su propio litoral desde que leí esos versos que dicen: «Yo sé que lo lejano,/ sí, que lo más lejano, aunque se llame/ Mar de Solís o Río de la Plata,/ no hace que los oídos/ de tu siempre dispuesto corazón no me oigan...»[5] Es curioso que el poeta escoja para universalizar su Atlántico, un mar o un seudomar cerrado: el Río de la Plata o el Mar de Solís. Una limitación acuática, aunque sin inmensidad comparada con la visión humana no tenga fin, capaz de avivar una ruta en la memoria que va a parar a un nombre: «llamado siempre Cádiz o todo lo dichoso,/ lo luminoso que me aconteciera...»[6]. Pero a pesar de la quietud de sus aguas, o quizá por eso mismo, nuestro autor sueña con Cádiz a través de su bahía, cierra los ojos y en el acto de nombrar inventa la ciudad, el rincón de sus recuerdos, aviva un fuego que se llama Cádiz y en el que fundamenta una poética por encima de su ubicación geográfica y su experiencia anecdótica.

Es curioso que el otro escrito marítimo de nuestro siglo, firmado por el ingeniero Alvaro de Campos —como todos sabemos, heterónimo de Fernando Pessoa— y publicado por vez primera en la revista *Orpheu*, en Lisboa, 1915, trate también de universalizar un lugar, una ciudad plena de «saudade», a través de la desembocadura de un río, en ese espacio donde se confunde la corriente ubicativa con la abstracción total de la masa oceánica.

[2] Ora Marítima. *Avieno. Ed. Gredos. Madrid, 1958.*

[3] Descriptio Orbes Terrae. *Avieno.*

[4] *Hesiodo.*

[5] *Del poema «Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico», de* Ora Marítima, *de R.A. Obra Completa ya citada. Tomo II, pp. 647.*

[6] Ibid.

En la *Oda Marítima*, de Campos[7], el proceso de cosmopolitización es a la inversa que en la albertiana «ora». Campos parte de la visión real lisboeta para, a partir de sus calles y sus plazas, atravesar la «barra»[8] poética y marinera del estuario del Tajo e invocar la modernidad universalista, la mecánica apátrida. Alberti, por el contrario, cierra un proceso inverso: desde la distancia y el exilio, desde la experiencia mundana e internacional, desde otras aguas, vuelve a Cádiz, como núcleo de su melancolía y, una vez saboreada la ciudad, el verso se introduce en el mito y en un espacio infrahistórico, volviéndole la cara la localidad. Al fin y al cabo, hablamos de dos poetas y, en definitiva, dos poemas totalizadores, circulares, cerrados en sí mismos y bañados por el mismo mar, tocados por un tono común aunque las lenguas sean distintas.

Más atrás, como llave de todo el siglo romántico, en el año 1801, Hölderlin escribe una de las obras poéticas más atractivas del espacio marino de todos los tiempos: *El Archipiélago*[9]. Desde el presente y situado en el conjunto isleño del Egeo, el autor alemán acude a una mitología personal que, en contacto con la leyenda y los ídolos, descubre un mar distinto, un litoral con nuevos nombres que lo transportan desde la Cólquida, «más allá de las columnas de Hércules hasta nuevas islas, las Afortunadas»[10]. El proceso que utiliza Hölderlin para demostrarse a sí mismo la identidad del lugar, de las tierras como espejo de la memoria, casi coincide con el método llevado a cabo en *Ora Marítima*. Estamos ante el libro más culto, desde el aspecto refeiencial, de toda la producción de Rafael Alberti. La terminología mitológica no está presente sólo en el texto como apoyo al contenido lírico; no es, por otro lado, una fuente de experiencias ancestrales sobre las que tenga que apoyarse la visión personal del poeta sobre el deseo o la nostalgia. No, como en la elegía de Hölderlin, el mito acompaña la indagación del nuevo lugar y, aún más, los versos referidos al «férreo Alcides/ el vástago errabundo, hijo feliz de Alcmena...»[11], alusión a su madre, la nieta de Perseo, quien prometida con Anfitrión pospuso el matrimonio hasta que éste no vengara a su hermano. Zeus aprovechó este tiempo para engendrar al héroe de esta *Ora Marítima*. Poco importa también que Geryón, el gigante que poseía tres cabezas y tres cuerpos hasta la cintura y que criaba sus bueyes en la isla de Enteya, fuera derrotado por Hércules en su «trabajo»[12], sino la música y el ritmo de esos nombres que justamente sirven para esta magnífica orquestación albertiana, como si un denso y encadenado bajo continuo se tratase en esta sonoridad barroca. «Atlantes, vesperales jardines de la espuma,/ islas desvanecidas del Ocaso!...»[13] En estos versos se supera el mito del Jardín de las Hespérides, por ejemplo, y se recrea el mito personal de un lenguaje que, siguiendo la trayectoria lírica albertiana, enlaza con la tradición y se despega, casi sin darnos cuenta, de la referencia culta. Al fin y al cabo esto es el barroco, por lo menos nuestro barroco. La trompetería del órgano español enlazaba el griterío de la calle con la solemnidad polifónica de su engranaje armónico. Eso mismo ocurre en Alberti y, concretamente, en su *Ora Marítima*. La voz del poeta singulariza el aire de su pueblo y las historias subyacen en la música personal. El barroco de Alberti, como el de los grandes andaluces, apunta como una saeta a la diana de lo preciso, busca entre sus nombres el más puro, en el sentido conceptual y sonoro, y surge sencillo, simple, como quien no quiere la cosa, al son del habla popular, es decir, casi cantando: «Y hubo un remero del barco/ que también dijo a Jonás: /—Vendrás a Cádiz primero./ Vendrás. / Las bailarinas de Cádiz...»[14]

Sin embargo, —y vuelvo a mi experiencia personal como escritor ante la obra de Alberti— no sólo el rellano popular de sus versos me deslumbraron en aquella primera «ora». Había más. Estábamos en esa pequeña ruptura novísima que trataba de imponer el gesto culto, las

[7] *Además de la referencia de la primera edición, la* Oda Marítima *puede encontrarse, desde mi punto de vista, en su mejor versión al castellano, en* Antología de Álvaro de Campos, *de Fernando Pessoa. Traducción, introducción y notas de José Antonio Llardent. Alianza Editorial. Pp. 31-65. Madrid, 1987.*

[8] *Según el propio Llardent, Campos se refiere a la barra de entrada del río Tajo, entre Oeiras y Torre de Bugío, a unos ocho kilómetros del punto de observación del autor.*

[9] *Consultar en versión bilingüe.* Obra Poética Completa. *Hölderlin. Traducción y prólogo de Federico Gorbea. Tomo II. Pp. 21-40. Libros Río Nuevo. Barcelona, 1986.*

[10] Ibíd. *pp. 24 y 25. Alemán y español respectivamente.*

[11] *Del poema «Cádiz, sueño de mi infancia», de* Ora Marítima. *R.A. Obra Completa citada, p. 648.*

[12] *Décimo trabajo de Hércules. Hesíodo.*

[13] *Del mismo poema citdo en la nota 11, p. 649.*

[14] *Del poema «Huida del Profeta Jonás a Tartessos», de* Ora Marítima. *R.A. Obra citada p. 658.*

nuevas lecturas y la cita de autores rebuscados al principio del poema a la sencillez de una generación dominante algutinada[15], al par, por el 27. En *Ora Marítima* descubrí el arte de citar bien, con maestría, con precisión y no de manera arbitraria y antojadiza. Si en cabeza de los doce poemas que configuran el libro, firmaban Avieno, Hesíodo, Estesícoro, Platón, Estrabón, las desconocidas manos que escribieron el *Libro de Jonás*, Marcial, Homero, Abd Al-Mun'im Al-Himyari y Séneca[15], todo el espacio poético que procedía a estas sustanciosas palabras se correspondían perfectamente con su significado, y más aún, con sus músicas, con su tono vital, con su sentido histórico. Fue y sigue siendo una lección de cómo se puede combinar la historia que refleja la «palabra en el tiempo» con la llamarada antihistórica de la poesía. Por otra parte agradezco a sus lecturas las otras llamaradas: la de los clásicos —luz entonces en mis tiempos de las lenguas grecolatinas— y la del mar. Un mar incendiado como la hoguera de la memoria. En el poema *La fuerza heracleana* se dice: «Hierva en ti, queme en tus mares,/ emerja en cada mañana./ Se manifieste, palpite/ en todo cuanto te nazca./ Luz que arda en músculo, tensa/ luz divina que arda humana./ Luz insigne, luz remota,/ Luz nueva en la antigua llama...»[17]. Esa luz nueva y ese fuego me han quemado siempre en los versos de todo poeta que trata de iluminar la oscuridad. Me pregunto, con todos mis respetos, si aquel libro tan aireado de Gimferrer, *Arde el mar*[18], no era una continua sucesión dé esta metáfora universal y concretada, en nuestro idioma, en *Ora Marítima*, por Rafael Alberti. Al fin y al cabo yo he escrito *El humo de los barcos*[19] bajo el azul verso albertiano. Y creo que Rafael ha reinventado un mar por el que navegamos todos, aunque no sepamos su nombre, aunque no sepamos qué luz nos ilumina, aunque no sepamos cuál es el fuego que nos quema.

José Ramón Ripoll

15 Me refiero a la Generación del 50, llamada peyorativamente por ciertos novísimos la «Generación de la Berza» en contraposición a la postura refinada y culturista adoptada casi como teoría poética.

16 Todos los poemas de Ora Marítima *llevan citas en cabeza, a veces dos, de autores que se repiten a lo largo del libro. Aquí enumero a todos por orden de colocación, naturalmente sin repetir.*

17 Obra completa. Tomo II, pp. 665 y 667.

18 Arde el Mar. *Pere Gimferrer. Ed. El Bardo. Barcelona, 1966.*

19 Obra citada. Colección Visor de Poesía. Madrid, 1984.

Baladas y canciones del Paraná

No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo
encerrado. Su canto asciende a más profundo
cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres.

Con estos versos, los finales de la «Balada para los poetas andaluces de hoy»[1] se cierra el libro *Baladas y canciones del Paraná*. A pesar de que en algunas ediciones se ha prescindido del poema o de la sección completa[2] a la que pertenece, me parece que la lectura de todo el conjunto depende de esa clave final, porque es en estos versos donde se completa la línea argumental y estructural del libro, que no es otra que la definición del poema como canto a partir de distintos niveles, que terminan por descubrir esa estructura profunda que nuestro poema evidencia.

El primer nivel estructural nos lo proporciona el título. Hasta el momento de su aparición, 1953, los títulos de Alberti se habían orientado hacia formas contenidistas que siempre proporcionaban una clave de lectura, *Marinero en tierra*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Cal y canto*, *Entre el clavel y la espada*. Hay sólo un par de títulos

1 Poesías Completas, *Losada, Buenos Aires, 1961, pág. 1.042. Todos los poemas aparecerán citados por esta dición, consignándose sólo la página.*

2 No aparece la sección «Otras baladas y canciones» en las ediciones de 1954 y 1976.

genéricos, anteriores al que nos ocupa: *Poemas de Punta del Este* y *Coplas de Juan Panadero.* También en estos libros, los términos, poemas y coplas tienen un sentido aglutinador y homologable a una misma categoría: el poema como canto es justificación y creación de vida, bien se trate de un nivel personal, casi de página de diario, *Poemas de Punta del Este,* bien se trate de un arma de lucha, *Coplas de Juan Panadero.*

Sobre estas pistas anteriores encontramos que Alberti vuelve a presentar un conjunto de poemas que encuentran su unidad en ese concepto de poema-canto. ¿Pero cuál es la novedad, si ha ya aparecido anteriormente esa fórmula? Indudablemente esa novedad parte de la terminología utilizada en el título: *Baladas y canciones,* en clara alusión a los dos tipos de poemas que se alternan en la primera y última sección del libro, que son las que componían la primera edición, que luego en sucesivas ediciones se completará con dos secciones más, compuestas exclusivamente de canciones. Estas reflejan impresiones rápidas que plantean siempre una estrecha relación entre el poeta y el objeto del poema, mientras que en las baladas predomina el carácter narrativo, pero éste, también, fuertemente dominado por la impresión, aunque el poeta aquí aparezca distanciado del poema bajo esa situación de narrador que fragmentariamente nos incorpora a un ámbito narrativo, sin que el poema pierda su condición lírica.

Pero, además, tanto la balada como la canción son subgéneros que se apoyan tradicionalmente en la música, con la que conservan relación a partir de su propia estructura métrica y rítmica.

> En horizontes tan largos,
> me soplan los aires cortos,
> los aires de pies ligeros,
> los aires finos,
> de pies quebrados. [3]

Cuando el poeta habla de «aires de pies ligeros» se asocian con una lírica intrascendente de carácter lúdico, casi frívolo; pero también esa lírica proviene de una tradición literaria muy querida por Alberti, la de sus primeros libros, repletos de canciones y homenajes a este género en nuestras letras [4], él recupera este registro de su voz con algo más que la nostalgia que él nos expresa en algunos poemas y en las palabras preliminares que incorpora al libro a partir de la edición de Aguilar (1976), porque si su poesía se ha podido definir por algunos críticos como una marcha de la pureza a la revolución del yo al nosotros o de la elegía al himno [5], diríamos que a través de estas canciones se nos muestra un camino distinto, no de término medio, sino simplemente más dialéctico, donde estas dicotomías se han trascendido a través de una estructura elemental, no fácil, y flexible, la de la canción, que aunque, ciertamente, sea una estructura muy condicionada por su carácter tradicional y popular, es también el cauce idóneo, porque presenta al yo poético integrado en el yo colectivo, la voz dentro del coro, pero sin que pierda su identidad.

Por eso aunque la novedad del libro reside en ser un conjunto de composiciones de métrica breve, que nos recuerdan la facilidad y felicidad del primer Alberti, con unos contenidos más o menos renovados, al incorporar la temática del destierro y del paisaje americano, indudablemente no sería ese solo el rasgo suficiente para darle un sentido nuevo al conjunto de poemas.

A mi juicio, lo más importante es que en esa reiteración del poema breve, del aire ligero, se explicita una función de la poesía. No le importa tanto cantar, sino para qué cantar y con quién.

Si el poeta se interroga a partir de la vertiente de la poesía como canto y no como escritura-lectura, es precisamente porque no le interesa como actividad solitaria, sino como práctica vital compartida, porque aunque se cante desde la soledad, hay siempre una invitación a com—

[3] *Pág. 964.*

[4] *El entusiasmo por la poesía popular y la poesía de cancionero de todo el grupo del 27 ha sido resaltado tanto en la literatura testimonial como en los trabajos críticos que se les han consagrado. Alberti deja clara constancia de ello en* La arboleda perdida *y en las citas de autores de cancionero en sus poemas.*

[5] *La conocida tesis que interpreta la trayectoria poética de la generación de Rafael Alberti como una evolución que va del individualismo y la deshumanización al compromiso compartido, ha tenido diversas formulaciones, asumidas también desde distintos puntos de vista crítico-ideológicos, bien aplicado al grupo en su conjunto, bien al análisis de la obra de uno de sus miembros. Los trabajos aludidos en mi texto son:*

Cano Ballesta, J., La poesía española entre pureza y revolución, *Ed. Gredos, Madrid, 1972.*

Castellet, J.M., Un cuarto de siglo de poesía española, *Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.*

Salvador Jofre, A., «La elegía convertida en himno», Eternidad Yacente, *Universidad de Granada, 1985.*

partirla. Desde este punto de vista el libro se encuadra en la trayectoria poética de Alberti, que desde distintos ángulos y desde distintas estructuras y tematizaciones está, durante estos años, reiteradamente buscando una poesía integradora. La reflexión poética, el recuerdo, el paisaje americano, la actitud revolucionaria, no son sino núcleos temáticos que ejemplifican ese «abierto en el aire» que veíamos en los primeros versos citados. Son, por lo tanto, el cauce a través del cual el poeta abandona «su oscuro subsuelo», su mundo particular más o menos marfileño, para desembocar en el mundo a secas, el que le ha tocado compartir con los demás hombres.

Si analizamos esos núcleos temáticos, vemos que son recurrentes con otros libros, pero que en esta versión «cantada» se ahondan y profundizan, a través de esa síntesis musical. No en vano este libro contiene muchos de los poemas más conocidos y popularizados de Alberti.

La reflexión, como ya venimos adelantando, gira en torno a cuestiones fundamentales que Alberti desarrolla a partir del libro *Entre el clavel y la espada;* como ya hemos señalado, aborda la justificación del metro popular:

> Cantar más chico que un grano
> de amor.
> Cuanto más chico, más chico
> se oye mejor [6]

También está presente el problema de la originalidad o novedad que el poeta debe buscar:

> Ya no me importa ser nuevo
> ser viejo ni estar pasado.
> Lo que me importa es la vida
> que se me va en cada canto.
> La vida de cada canto.[7]

Ahora bien, ¿es suficiente este sentimiento para justificar el quehacer del poeta? La duda preocupa por ello a lo largo de todo el libro, cristaliza en un símbolo para demostrar lo desarraigado, la soledad, se trata del viento, que en su significación difiere totalmente del valor que adquiere en la obra de poetas contemporáneos suyos, porque este viento de Rafael Alberti no es el viento del pueblo de Miguel Hernández, ni el viento profético de León Felipe, elementos ambos dinamizadores de la acción colectiva, que arrastró al poeta a una función de guía o revelador de destino; para nuestro poeta el viento es símbolo de desarraigo, de incomunicación que lleva a la destrucción del hombre. Así el viento se confunde con el protagonista de una serie de baladas, el mayor loco, que pierde su identidad en el aislamiento, como aviso para el poeta que puede tener el peligro de hablar solo.

> Yo no sé-dímelo viento,
> si al cabo de tantos años
> el canto que sopla dentro
> de mi corazón, la música
> de mi corazón son algo
> más que tú que eres tan sólo
> viento. ¿Qué ha sido, viento?
> Viento, quizá sólo viento. [8]

Pero Alberti no es poeta para la angustia y el dolor pasivos a la orilla de un río, el Paraná o el río de la vida, simplemente. Es cierto que, como él nos dice, hay en este libro mucha soledad, mucha nostalgia, pero el recuerdo es algo vivo, dinámico, que siempre se acompaña:

> A la soledad me vine
> por ver si encontraba el río
> del olvido.
> Y en la soledad no había
> más que soledad sin río.
> Cuando se ha visto la sangre
> en la soledad no hay río
> del olvido.
> Lo hubiera, y nunca sería
> del olvido [9]

Esta compañía del recuerdo dará sentido a la vida y raíz a la esperanza cuando se comparta con otros hombres. Todo ello está hermosamente expresado en la «Balada del que nunca fue a Granada», que no hace falta citar, porque todos hemos hecho nuestra esa afirmación y hemos acudido a su llamada.

> Si altas son las torres, el valor es alto.
> Venid por montañas, por mares y campos.
> Entraré en Granada.[10]

Pero el presente de Alberti, cuando escribe este libro, está asentado en otro espacio que también tiene un gran protagonismo en el libro, ya anunciado en el título. El Paraná es la representación del paisaje americano, pero a partir de quedar convertido en paisaje interior, vivido y asumido.

[6] *Pág. 989.*
[7] *Pág. 990.*
[8] *Pág. 997*
[9] *Pág. 986.*
[10] *Pág. 1.036*

Apostado a la ventana
para ver si pasa la iguana.
Ayer pasó. Ayer la vi
¡Dios del sol, que iba tan galana!
Mas no iba preguntando por mí.
Y, sin embargo, ayer la vi. [11]

¿Qué hubiese dicho el Marqués de Santillana al ver convertida a la niña de su canción en un animal extraño a la orilla del Paraná? Esta canción, que podría ser sustituida por un amplio abanico de variantes, muestra esa faceta lúdica tan importante en el libro, pero a la vez, recoge muy claramente el proceso humanizador que sufre el paisaje. Incluso este desmesurado paisaje, Rafael lo va poblando de tradición literaria, de personajes históricos, de leyendas que tienen la función de ir configurando un mundo concreto, una sociedad determinada, que no tiene otra realización que la historia bien vista en su devenir. «Balada del uno y del otro», las canciones dedicadas a Mendoza o Lucía Miranda, bien en el presente que él comparte a través de la dimensión colectiva de su canto y a través de esa trasposición paisajística con España tan reiteradamente señalada por el poeta y la crítica.

Noche turbada de mugidos
¡Si estaré acaso en las dehesas!
Los toros bravos se responden.
La luna atónita los ciega.
¿Son las marismas? ¿Es el mismo
bramar antiguo el que me llega?
¿Cuándo la tierra donde no estoy
me hará sentirme en otra tierra? [12]

Todas estas tematizaciones adquieren ese sentido especial, gracias al hilo conductor de la poesía concebida como canto, dándole a este término el sentido primordial que adquiere en toda sociedad humana, estar encargado de la conmemoración, el culto o la fiesta. El canto es, pues, seña de identidad de todo grupo, que une y acompaña al hombre en todas sus actividades, cuando trabaja, cuando descansa, cuando lucha. Por lo tanto es imprescindible en el desarrollo del mundo. Una sociedad estará unida y madura para la acción cuando aprenda a cantar. Por eso este libro de Alberti es alternativo a la soledad y nostalgia, a partir de convertir estos sentimientos en un canto compartido, instrumentalizado para la creación del nuevo hombre, de la nueva sociedad.

Creemos al hombre nuevo,
cantando.
El hombre nuevo en España,
cantando.
El hombre nuevo del mundo,
cantando. [13]

Concepción Argente del Castillo Ocaña

Los ocho nombres de Picasso

Dios creó el mundo —dicen—
y el séptimo día,
cuando estaba tranquilo descansando,
se sobresaltó y dijo:
He olvidado una cosa:
los ojos y la mano de Picasso.

Estos son los versos que sirven de pórtico a un singular libro que inspira a Alberti la amistad y profunda admiración que siente hacia Pablo Ruiz Picasso, *Los ocho nombres de Picasso.* «Y no digo más que lo que no digo», frase esta última que da título también al prólogo

[11] Pág. 992.
[12] Pág. 1.004
[13] Pág. 1.006

que el poeta escribió al relato del pintor, *El entierro del Conde Orgaz*.

Leer este libro es una auténtica fiesta, una inacabable sorpresa, ya que resulta imposible encontrar en la bibliografía de cualquier poeta otro de tal frescura, vitalismo y desenfado, escrito además con esa engañosa facilidad a la que el virtuosismo de Alberti nos tiene acostumbrados hasta hacer creer a algunos que es fruto de la espontánea improvisación. Pero nada más lejos de la realidad, pues detrás de cada palabra, de cada verso, late el conocimiento minucioso de la técnica más variada, el más absoluto dominio de los resortes poéticos que caracterizan toda su obra.

La personalidad del pintor y de su gigantesca obra sirven de tema monográfico a unos poemas en los cuales el genial malagueño se apodera de las musas del no menos genial gaditano. A través de unos versos de increíble agilidad, casi malabares, como en continuo desafío a lo establecido, este «frente a frente» de dos fuerzas desatadas e irreprimibles de la naturaleza que dará como resultado un libro de inusitada lozanía. El arrebato creador, el derroche de ingenio, la alegría que emanan los versos, la perfecta estructura de los poemas junto al profundo conocimiento de la obra de Picasso, lo convierten en un libro único, sin precedentes en nuestra historia literaria.

Todos los colores picassianos parecen desbordarse en ese léxico que el poeta, de pronto, casi como por arte de magia, inventa sin reparo alguno, descoyuntando nombres, adjetivos, verbos... Y todo lo que le venga en gana...

> Almejo todo, escobo, aljofifo, limono,
> sin ensartar lo que nunca naranjo.
> Encubo, escoplo cuanto desatornillo
> descoso, descalabro, deslibero
> membreto bien, salitro
> pajareo lo que atrapo.
> Es mi virtud.
> No olvides.
>
> Siempre descalandrájate.

Un torbellino rítmico se apodera de las composiciones dándoles en cada momento el tono exacto y preciso que cada una requiere, con una total libertad de medidas y estrofas, como un fiel reflejo de ese organizado caos picassiano en el que Alberti también se ve inmerso, atraído por la mítica fuerza del pintor...

> Pita el gallo y lloro con el caballo
> muerde y me empino con el gato
> feroz, las uñas saca,
> crecen los pies corriendo por la playa,
> las cabezas balones estirados...

El dominio de la técnica de la pintura hace que Alberti penetre en los cuadros picassianos ofreciéndonos una peculiar visión de sus personales trazos y figuras, bien reflejando una época concreta del pintor o recreándose en cualquier dibujo, pero siempre en unos versos rebosantes de gracia y divertida fascinación.

> te agranda las tetas,
> te achica las tetas,
> te hace la puñeta,
> te levanta el culo,
> te deja sin culo, te vuelve un alambre,
> te ensarta en estambre,
> te ve del revés,
> todo dividido,
> tundido, partido...

El ingenio, los delirantes juegos de palabras, las onomatopeyas, las distorsiones sintácticas más audaces, se suceden sin cesar prestando a cada composición un inconfundible sello. En *Los ocho nombres de Picasso* encontramos a un Alberti distendido, lúdico, en continua experimentación con el idioma, pero también aparece un Alberti desgarrado cuando la temática del poema lo requiere, como en éste sobre Guernica...

> Y embestiste con furia,
> levantaste hacia el cielo tu lamento,
> los gritos del caballo
> y sacaste a las madres los dientes de la ira
> con los niños tronchados...

Hay un incesante cromatismo que se apodera y confunde en cada palabra hasta no poder distinguir dónde empiezan o acaban poesía y pintura, pintura y poesía. Los setenta y dos poemas del libro son un canto de admiración prolongada, de desmedido amor hacia Picasso y su obra que Rafael Alberti fue fraguando y escribiendo en sus continuas visitas a Nôtre Dame de Vie, casa del pintor en Mougins. Para sentirse más cerca de su fuente de inspiración, se trasladó durante cuatro años una temporada a Antibes, desde donde visitaba a Picasso, con el que comentaba sus aún vivos recuerdos infantiles andaluces, y al que le iba leyendo las últimas composiciones que su amigo escuchaba con regocijo...

...Y pienso, Pablo, en ti
allá lejos, arriba en tu colina,
solo en tu laberinto de líneas y colores
infatigable de impulso ardiendo...

A través de las páginas, va reflejándose el polifacetismo del pintor, capaz de transformar todo lo que sus impresionantes ojos ven en una obra de arte, «De ti se espera todo» le dirá el poeta... «cubierto estás de vientos y temporales/ y las piedras que arrojas/ pueden romper lo mismo el ojo de una flor/ que originar un niño,/ un pájaro,/ una estrella.» Alberti identifica el arte, la creación, con Picasso, como si éste fuera su origen y su destrucción, su principio y su fin, y él, el único ser capaz de trastocar los tradicionales conceptos de belleza y equilibrio clásicos, inmutables y venerados a través de los siglos.

Te ensañaste con Venus.

Ha sido tanto tiempo demasiado hermosa.
Hora es ya
de que tus altas tetas se te caigan
o queden reducidas a un círculo cualquiera.

El ímpetu, el incansable entusiasmo y gigantesca capacidad de trabajo de Picasso, maravillan al escritor que se rinde ante el mayor genio contemporáneo.

Pablo ¿qué haces? Pintas.
Oyes el siglo. Pintas.
Pintas, dibujas, grabas, escribes, pintas, pintas.
Para ti son los días de cien horas.
Que no se atreva nadie a robarte una.

Leyendo a Alberti no es posible sustraerse al magnetismo de la personalidad del universal pintor. Su incontenible admiración arrastra al lector en cada verso hasta aproximarlo a la versátil imagen de ese Picasso sencillo que dice que está en el dentista para huir de la gente, ese monstruo que domina el siglo capaz de ser él solo un «país superpoblado», ese niño que no conoce ni la A, ese tarambana que arremetió con todo y con todo ha acabado, ese demonio que escondía colores nunca vistos, ese toro que sabe geometría y al que nadie se atreve a torear, ese «veloz torbellino que nos ciega,/ nos prende, nos confunde», ese Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, María de los Remedios, Crispín, Crispiniano de la Santísima Trinidad... que todos conocemos como Pablo Picasso.

María Asunción Mateo

Versos sueltos de cada día

Si hubiera de escoger una imagen, de cuantas tengo en mi memoria, para representar, a mi entender, la más próxima al Rafael Alberti de este libro, sin duda sería una que tengo por familiar emblema, la de *El pensador* de Rodin, inclinado mentón masculino sobre mano dispuesta, ese gesto meditativo que parece decirnos que ser poeta es tratar de decir a los demás nada más que aquello de lo que quieran hacer uso. Postura adulta ésta del poeta, tempranamente madurada en su filosofía y voluntaria reclusión, entonces, en la frontera de la edad (no olvidemos que el poeta se encuentra en su ochenta aniversario), al par que reflexiona y hace inventario de toda su escritura fundida con el canto junto al mundo más próximo.

Y es que en su memoria siguen estando las amadas de metal fino, las canciones y nanas populares de *Marinero en tierra,* la búsqueda del mar, del mar de Cádiz, la mar de quien se llama ahora «viejo lagarto atlántico», los paisajes que presidieron *La amante* y *El alba del alhelí;* incluso la referencia a Bécquer («con cierto deje becqueriano») ese Bécquer que palpitó en *Sobre los ángeles* y condujo musicalmente el drama cotidiano en verso libre.

En *Versos sueltos de cada día* también volvemos a encontrar al autodenominado «poeta en la calle», más en la calle que nunca, porque ahora la calle es el destino («La calle, ahora, es tu destino», escribe).

Vuelve también el tema del exilio, con el tono evocador que habitaba *Retornos de lo vivo lejano*, una mirada lírica sobre el paisaje, que, ahora, es la urbe (las urbes), Roma, Madrid, como ya fuera aquella última en *Roma peligro para caminantes*

> Cuanto gato que veo
> me lleva en vuelo a Roma,
> a mis viejos tejados
> con Garibaldi al fondo.

sólo que ahora la ciudad es también la piel del hombre, latido autobiográfico vivido al filo de la desesperanza que lo convierte en «Marinero de sombras y de angustias» como él mismo escribe.

Versos sueltos de cada día se teje paralelamente a la carrera contra reloj de los singulares recitales albertianos por las provincias españolas y la escritura periodística de los fragmentos de diario en la nueva andadura de la «Arboleda perdida».

Son éstos los poemas que agrupa bajo tan libérrimo y cotidiano título antes de que su «ordenador» sea propuesto y galardonado con el premio Cervantes. Pero no es un libro surgido estrictamente en las particulares circunstancias de lo contemporáneo, sino un poemario de síntesis y reparación de todo lo que pasa por la noche desconsolada del testigo («Capitán de los vientos sin rumbo de la noche»), por los pliegues de la memoria y por las vidas (siempre hay que hablar de las «vidas») de Rafael Alberti, con sus acoples psicoestéticos y aún (de manera intermitente) políticos. Por ejemplo, veamos una de las declaraciones coetáneas a la publicación del libro:

> Soy un poeta entre dos fuegos, estoy siempre entre el clavel y la espada. Uno, de un lado, quisiera ser poeta puro en el sentido amplio de la palabra, y, por otro, está una espada pendiente sobre tu cabeza todos los días. Mira la espada que tenemos ahora encima, con lo de la OTAN, con todos los misiles sembrados en lugar de trigo. ¿Cómo puede uno estar tranquilo con todo eso? No es posible, se está acabando el siglo. Yo lo estoy viviendo todo, un siglo de guerras, de inventos maravillosos, pero en el que se tira la bomba atómica... Pero pienso que el poeta, mientras no se le muere la memoria, está vivo. Por eso hice el poema «Algunos se complacen en decirme/ estás viejo, te duermes/ de pronto en cualquier parte/ llevas raras camisas,/ cabellos y chaquetas estentóreos./ Pero yo les respondo/ como el viejo poeta Anacreonte/ lo hubiera hecho hoy:/ «Sí, sí, pero mis cientos de viajes por el aire,/ mi presencia feliz, tenaz, arrebatada/ delante de mi pueblo.../ y siempre el sostenido, ciego amor,/ más allá de la muerte». (De *Versos sueltos de cada día*).

para aclarar que aunque uno tiene muchos años existe como uno de veinticinco.

He aquí el marco de esta nueva voz de Alberti. Nos encontramos de pronto con un autor a veces angustiado, metafísico a ratos y siempre pariente del viejo maestro Abel Martín (a su vez criatura de su admirado Antonio Machado), capaz de alojar en su escritura un largo escepticismo que solventa el humor y la ternura. Son textos fragmentados («los versos sueltos de la madrugada») cuya errática música no es menos errática que el mismo Rafael Alberti caminante sin rumbo previsto y en las páginas de su diario escribir, como si cada una de ellas y cada escena fuera la terminal de un aeropuerto:

> Antes yo miraba el aire desde el mar.
> Era un marinero en tierra que no podía volar.
> Ahora desde el aire miro el mar.
> Soy marinero en el aire
> que del aire mira al mar.

He aquí la pista en blanco, página lisa sobre la que el poeta incansable aterriza cada madrugada.

En *Versos sueltos de cada día* veremos descender a Rafael «hacia el herido pozo de la angustia» donde quedan los últimos latidos de un ángel extraviado y buscador en la corteza del vivir y donde se acaba por consagrar la marca de un desamor contra el que se rebela: «Me duele el corazón de cuando en cuando».

A través de aforismos, de viñetas humanizadas y de fórmulas cancioneriles, el Alberti de *Versos sueltos de cada día* reflexiona sobre lo escrito y lo vivido, además de lo soñado, en el camino de su propia sombra, en el revés del existir. Parecen estas páginas las notas de un viaje que constatan (alguna vez violentamente) el existir de un alma libre, solitaria e irredenta:

> Pero me voy a levantar, ¡qué solo,
> qué inmensa soledad me espera hoy!

Versos sueltos de cada día es una colección de instantáneas capaces de registrar los matices más escondidos de lo lúdico, de lo insomne:

> Quiero dormir y no puedo.
> ¿Qué será la eternidad?
> Noche sin fin... mas sin sueño.

y de lo sórdido:

> Abismos que me acechan cada día.

Lo mismo que la arbitrariedad de los temas escogidos en libertad por Rafael Alberti lo hacen hablar de la ciudad como estado de ánimo y del cuerpo como fondo expansivo de la urbe, se producen combinaciones, variaciones e inversiones de las estructuras métricas y expresivas (indistintamente en prosa y verso), hasta el punto de que éstas desembocan en un amplio abanico de dispersiones y emociones, incluidas las más sórdidas, que sólo habrán de resolver en el proceso de escritura/lectura, es decir, habrán de acompañarnos en estos años terminales del siglo.

Y es que vivimos a su través el conflicto del poeta contemporáneo, del poeta que camina hacia el siglo XXI buscando en el laberinto de la conciencia su imagen verdadera, mientras que los testigos (el lector primero y luego sus oyentes, no olvidemos que muchos de estos textos se han de leer en público) asistimos al proceso de desnudamiento de aquella voz como a una confesión a dúo. En *Versos sueltos de cada día* hallamos el latido albertiano más profundamente sustantivo, salpicado de objetos cotidianos, («Oigo siempre una radio pequeña, de bolsillo») que emergen en el paisaje de la noche. La manera como ellos se transmiten a un receptor-cómplice crea la desasosegante apoteosis del sentir que dialoga con otras posibilidades del ser exclusivamente en el poema: «Canción, no me dejes/ y si ella me deja/ cántame, canción,/ cántame con ella».

Pero no acaba aquí la propuesta de Alberti. *Versos sueltos de cada día* es, además, un libro que remite al viaje simbólico del hombre por los senderos del vivir, en cuya búsqueda infinita se empeña. Quizá por eso regresan los lugares soñados, los lugares pendientes («Por la puerta de Elvira/ entré hoy en Granada./ Dije, «entraré», hace dos años,/ y entré hoy en Granada».) el blanco originario del pintor, y la luz de la infancia (como en «Espacio» de Juan Ramón Jiménez, el último verso de Antonio Machado y el poema «Angeles» de León Felipe). Por ello *Versos...* es un libro auroral, impregnado de la querencia de los cuadros antiguos, un desvivirse en blanco originario de pintor, en cuya luz el niño enamorado de sus playas inicia (como también lo hiciera su bienamado Miguel de Cervantes) nuevamente la aventura del alba.

Fanny Rubio

El hombre deshabitado

La lectura de *El hombre deshabitado* continúa produciéndose entre los ecos del éxito y del escándalo de la noche de su estreno. Y el texto, publicado por la editorial Plutarco en junio de 1931, resulta inseparable desde entonces del llamado «grito Alberti», que el autor profirió en el proscenio del Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 26 de febrero de ese mismo año, en un gesto de innegable traza surrealista: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podedumbre de la actual escena española!»

El «grito Alberti» que hace referencia al juego practicado en la Residencia de Estudiantes de descubrir «putrefactos» en lo caduco y lo anacrónico, es una acción provocadora, desafiante y de combate, en principio, contra el pasado inmediato del teatro español, y contra parte del público, acomodado en los esquemas repetidos de ese teatro, que asistía al estreno de *El hombre deshabitado*. La pobredumbre a la que se refiere Alberti es la de la escena comercial, familiar y doméstica que escribían en ese momento autores como Jacinto Benavente o los hermanos Alvarez Quintero, autores que se encontraban esa noche en el Teatro de la Zarzuela,y que abandonaron la sala —según recuerda Alberti en *La arboleda perdida*— «en medio de una larga rechifla» [1].

La anécdota revela precisamente el alcance de la provocación del estreno de la obra y de las palabras dichas por su autor, y representa, sobre todo, un estallido, la fuga de un punto de tensión en un debate que se estaba

[1] *Rafael Alberti,* La arboleda perdida *(Barcelona, Seix Barral, 1975).*

produciendo en el ámbito de la literatura española, en plena búsqueda de unos caminos de expresión diferentes, en un momento de ruptura de viejos planteamientos, y en un momento, además, en que especialmente cada acción pública —y el teatro disponía en su escenario de un espacio privilegiado de lo público— significaba una acción política de alcance extraordinario.

La respuesta acalorada de los críticos teatrales de entonces nos confirma la expectación que precedió y que siguió a *El hombre deshabitado*, la primera obra de teatro estrenada por Rafael Alberti, anunciada como sacudida de la vieja escena española, y en un tiempo de lucha contra la dictadura, a menos de dos meses de la proclamación de la Segunda República.

Del alcance político que llegó a tomar, el autor recuerda en sus memorias los términos en que se produjo la última representación:

> Aquella batalla literaria del día del estreno quedó convertida en batalla política la noche de la última representación (...) José María Alfaro (...) leyó entre estruendosas aclamaciones llenas de sorpresa para los espectadores los nombres de los jefes republicanos condenados en la cárcel y de quienes, cuidadosamente, durante la mañana, nos habíamos procurado la adhesión: Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno envió desde Salamanca un telegrama que, reservado para el final, hizo poner de pie a la sala, volcándola luego, enardecida, en las calles. [2]

Pero analicemos brevemente otros elementos que confieren a *El hombre deshabitado* ese carácter escandaloso. Algunos los tenemos expuestos en la *Autocrítica* que Rafael Alberti publicó en el diario *ABC* de Madrid el 19 de febrero de 1931, poco antes del tumultuoso estreno:

> Apoyándome en el Génesis, en *El hombre deshabitado* desarrollo desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética. [3]

En efecto, el esquema de la obra responde al del auto sacramental, en el sentido que este concepto empieza a tener ya en el siglo XVI, al menos en dos de sus factores más peculiares: el carácter alegórico de los personajes y la carencia de la noción temporal. Y como ha señalado Robert Marrast, es en concreto *El gran teatro del mundo*, de Calderón, la obra que más influencia pudo tener, tanto temática como estructuralmente, en *El hombre deshabitado* [4].

Pero la utilización por Alberti del esquema de los autos sacramentales hay que ubicarla en la importante revalorización que experimenta este género, y el barroco español en general, durante los años veinte en Europa. Andrés Soria nos indica que antes que en España, en Austria se había impulsado el interés por los autos sacramentales, dentro —en líneas generales— de la perspectiva ideológica idealista que opera en Alemania y Austria tras la derrota de la Gran Guerra y como reacción al determinismo positivista hasta entonces imperante [5].

En España, Margarita Xirgu estrena *El gran teatro*, de Calderón, en 1930,y se publican en estos años diversas colecciones y catálogos de autos sacramentales. Poco más tarde, en este mismo clima de recuperación, y alentado, como el propio Alberti, por José Bergamín, Miguel Hernández editará su auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.*

Pero *El hombre deshabitado*, valiéndose del artificio clásico de los autos, va a volverse precisamente contra los dogmas que sostienen el género, ataca al conjunto de un sistema de valores considerados intocables por la sociedad española de ese momento, y ofrece una solución negativa al problema del libre albedrío y de la gracia divina. Reconvierte la tradición barroca de los autos en modernidad de protesta y se sirve, en definitiva, de la tradición como forma de la vanguardia.

Porque es precisamente la utilización de un tipo de texto al que era familiar el teatro español, y que estaba de moda en esos años, la plataforma más idónea para ser tomada como punto de partida y como revulsivo, para que asumiera el texto el carácter de acto de rebeldía y de profanación de lo sagrado, dos actitudes centrales de los manifiestos de las vanguardias. En palabras de Theodore Bearsdley, «el estreno de *El hombre deshabitado* provoca un escándalo que sólo se comprende en

[2] *Ibid.*

[3] *Rafael Alberti,* Autocrítica: El hombre deshabitado, ABC, *19 de febrero de 1931, p. 23.*

[4] *Rober Marrast,* Aspects du théâtre de Rafael Alberti *(París: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1967), p. 29.*

[5] *Andrés Soria Olmedo, «De la lírica al teatro:* El hombre deshabitado *de Rafael Alberti en su entorno», en* Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, *Granada, 1979, pp. 389-400.*

su totalidad desde el punto de vista del renacimiento del auto» [6]

Por otro lado, la apoyatura referencial de los textos bíblicos, hace evidentemente más intenso el carácter de la subversión. La historia, situada fuera del tiempo, de un hombre vacío al que su creador concede un alma, cinco sentidos y una mujer para que pueda alcanzar la felicidad, y que, posteriormente,es engañado y seducido por el personaje de la Tentación, que se vale de los cinco sentidos para que mate a su esposa, nos remite sin duda a la historia de la creación del hombre relatada en el Génesis. Pero es en la última parte, en el epílogo, donde Alberti subvierte el sentido y el espíritu de la tradición. El creador, que ha asesinado al hombre por medio del espectro de su mujer, lo castiga también a las llamas del subsuelo, y el hombre se rebela acusándole por sus juicios y maldiciéndole.

Como puede verse, la preocupación teológica que negaba Rafael Alberti en su *Autocrítica,* existe sin embargo en el planteamiento del texto y, además, en una confrontación dialéctica tradicional: la relación Hombre-Dios. El rechazo de Dios por parte del hombre no cuestiona, sin embargo, la existencia de la Divinidad, sino la axiología que esta pretende imponer. Es decir, lo que se hace es oponer a la libertad del hombre la autoridad vital y moral de la religión.

En *El hombre deshabitado*, por otra parte, podemos distinguir la lógica de sujeto, que Juan Carlos Rodríguez indica que se concreta, en un cierto teatro a partir del romanticismo, en la lógica del héroe [7]. En nuestro caso se trata del héroe concebido como encarnación de un «espíritu colectivo» enfrentado a la fuerza mayor de su creador. Es el mismo personaje, la misma manifestación discursiva —como ha señalado profusamente la crítica— que observamos en *Sobre los ángeles*, y con la que se inicia de algún modo el compromiso político de Alberti en su obra literaria, el conceder al individuo única y exclusivamente la capacidad de elegir y de rebelarse, de luchar por su propio destino [8]. Un compromiso que Rafael Alberti resuelve inicialmente en una orientación ácrata y populista, como salida del vacío y de la angustia existencial, y que en *Fermín Galán*, su siguiente obra de teatro, tomará las posiciones de un combate abierto.

[6] *Theodore S. Beardsley, «El sacramento desautorizado:* El hombre deshabitado, *de Alberti, y los autos sacramentales de Calderón», en* Studia Ibérica, *Munich, Francke Verlag Bern und München, 1973, pp. 93-103.*

[7] *Juan Carlos Rodríguez,* La norma literaria *(Granada, Excma. Diputación Provincial, 1984), p. 184.*

[8] *Rober Marrast,* op. cit., *p. 43.*

Luis Muñoz

El Adefesio

Nos encontramos en un paisaje nórdico. Más exactamente al oeste de Noruega, a orillas de un gran *fjord,* según la acotación aclaratoria de Ibsen para situarnos en el espacio en que se va a desarrollar su drama *Espectros,* drama escrito en 1881, hace ya más de un siglo, y estrenado en Helsingborg en 1883, sesenta y un años antes de que Margarita Xirgu interpretara por primera vez a Gorgo, en Buenos Aires. Sesenta y un años que podrían marcar la distancia ideológica entre una mentalidad —la posible de quien está emancipado de atavismos religiosos en el norte de Europa— y la que la tradición ancestral determina en los habitantes más viejos de un lugar cualquiera de su profundo sur. La señora Alving, viuda de un gentilhombre de cámara, hembra, pues, de acomodada clase burguesa, conoce el secreto familiar celosamente guardado: sabe que su doncella, Regina

es hija natural de su difunto marido; hermana, por tanto, de vínculo sencillo, de su hijo Osvaldo, el pintor alucinado que encontrará en su enfermedad mental el pretexto para desentenderse de otros problemas que no sean los propios. Y la señora Alving, sabiendo que el amor entre los dos jóvenes es un amor incestuoso, lo estimula pese a todo, porque piensa que sólo a través de ese amor puede encontrar su hijo la salvación. Es una postura anticonvencional ante un planteamiento condenado por las Sagradas Escrituras, que de una forma o de otra se proyectan todavía en nuestro ámbito cultural.

El dramaturgo isabelino John Ford, dos siglos y medio antes que Ibsen, trescientos años antes de que Alberti concibiera *El Adefesio*, da otra posible solución al problema: el protagonista, sólo noble por el linaje, de *Lástima que sea una puta*, sucumbe a la pasión incestuosa, pero sólo a los efectos que le son favorables, para después condenar hipócritamente a su lastimada hermana con la exclamación conmiserativa que da título a la tragedia. Y, en fin, para no agotar abusivamente la enumeración de obras que parten de un no resuelto misterio bíblico —cómo se reprodujeron no nuestros primeros, pero sí nuestros segundos y terceros padres—, ya que el incesto ha originado innumerables melodramas, un contemporáneo y amigo de Rafael Alberti, Federico García Lorca, en el romance de Thamar y Amnón, se recrea con las delicias de la ambigüedad ante un supuesto caso de violación fraterna tras el que cualquier abogado habría puesto de manifiesto la previa incitación de la víctima, aunque al final el justiciero David corte con unas tijeras las cuerdas del arpa.

Dejando a un lado a John Ford y a Federico, es en las diferentes posiciones de Ibsen y Alberti donde me interesa fijar la atención de mi lectura de *El Adefesio*, ya que es en ellos donde se polarizan las actitudes que pudiéramos calificar de raciales, característica en la que no creo, y sí más bien en la consecuencia temporal de la Historia, con sus corrientes de opinión alienantes, diferentes según los condicionantes sociológicos, donde no sería difícil encontrar cómo en la esencia de una creencia religiosa o un pensamiento filosófico se encuentra también una concepción muy concreta de las estructuras de la propiedad. De una concepción religiosa y, claro, de una concepción moral.

Nos cuenta Rafael Alberti en *La arboleda perdida* el origen de su tragedia, qué fuente la inspiró y cómo, durante su estancia en Rute en 1926, intentó desentrañar el enigma de *La encerrada*. Cuando muchos años más tarde, en su exilio argentino, lo convierte en pieza dramática y aporta una posible solución al misterio, fijémonos bien en el procedimiento, porque es importante: no parte de un hecho —el incesto— para a través de su exposición, y anudando los hilos de la trama como cualquier parca inspirada por Melpómene, llegar a un desenlace, el suicidio, sino que lo hace al revés: parte del suicidio para, al remontar la corriente del río para llegar a su manantial, a sus causas, imaginar cuáles pudieron ser éstas. Y, al imaginarlas, no lo hace en función de su propia manera de pensar, sino colocándose en el terreno colectivo —el pueblo de Rute, la tradición cultural de Andalucía, el fatalismo religioso— que supone manejaron los hilos que acabaron con la pobre marioneta estrellada en el suelo de un patio interior. ¿Cómo él, si no, que —según afirmó un día— no era andaluz, sino noruego por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer, podía haber desembocado en algo tan en las antípodas del pensamiento de Ibsen? Probablemente, Rafael Alberti, al caricaturizar como espantajos a los horrorosos adefesios que empujan a Altea desde lo alto de la torre, y colocarlos ante el espejo cóncavo que define el esperpento, viene a decirnos, al revés para que lo entendamos mejor, que lo razonable, pero antidramático, habría sido propiciar, como la Sra. Alving, la realización en paz, alegría y fiesta, de los amores de Altea y Cástor. Porque lo que resulta indiscutible es que ni un solo momento muestra el autor la más mínima simpatía por Gorgo, y que las razones sanitarias que pueden justificar el rechazo de la endogamia llevada a sus últimos extremos no son tan importantes como la vida de un ser humano, y no vale la pena impulsar a nadie al suicidio para evitar, más que unas posibles catastróficas consecuencias, el rechazo moral del ambiente oscurantista.

Vista así, la fábula del amor y las viejas puede también interpretarse como un retrato político de la España de posguerra —tengamos en cuenta la fecha de su redacción y estreno, y quién y dónde firmaba la obra—, en el que sería innecesario señalar a quién corporeizaba Gorgo en la intención del autor. En definitiva, todos los

comentaristas coinciden en definir *El adefesio* como un ritual del poder. También al, a la sazón, escritor latinoamericano, pues en Argentina vivía, Rafael Alberti, le acució la necesidad de dar su especial versión del valleinclanesco *Tirano Banderas*, esa criatura magistralmente emigrada desde Galicia a la Guatemala de *El señor presidente*, al Paraguay de *Yo, el Supremo*, a la Colombia de *El otoño del patriarca*... o a la Cuba proyectada en el Haití de Henri Cristophe por obra y gracia de Alejo Carpentier.

No sé si el título propuesto para esta comunicación, «Lectura de *El adefesio*» parte de un vicio aceptado por moda, que identifica lectura con interpretación, razón por la que he intentado dar la mía, consistente en señalar cómo no hay tanta contradicción entre Henrik Ibsen cuando escribe *Espectros* para, en definitiva, decir que el problema del incesto no es tan grave si se prescinde del prejuicio social, y Rafael Alberti, cuando muestra, *sensu contrario*, cómo la tragedia nace de la intransigencia. Porque no todo el mundo piensa como el Papa, que la única finalidad del amor es la procreación. Sea cual fuere el sentido de la propuesta, no es posible, a mi juicio, comentar *El adefesio* sin relacionarlo con *La casa de Bernarda Alba*, ya que el drama del amor y las viejas y este otro de mujeres en los pueblos de España tienen evidentes puntos de contacto, sin mengua de la originalidad y la grandeza de Alberti, hasta el punto de que Bernarda se proyecta en Gorgo, Martirio en Aulaga, Adela en Altea, y Pepe el Romano en Cástor. Hasta el punto de que los muros, altísimos, del caserón de Bernarda Alba, ennegrecen con toda su tenebrosidad el patio umbrío, donde Gorgo, Aulaga y Uva tejen, con el de Altea, su propio ropaje harapiento, negro y podrido de adefesios.

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental que está en el pensamiento de sus autores. Si ya dije que, en Alberti, el proceso de creación había ido del efecto a sus causas, en García Lorca es al revés: plantea las causas para que de ellas se deriven los efectos. Y aunque haya coincidencia en el análisis del autoritarismo, el sentido de la represión sexual, menos universal por más localista, más típicamente español —que en la tragedia lorquiana no se produce porque una maldición bíblica condene el amor de la misma sangre, sino porque España y yo somos así, señora—, es diferente en Lorca hasta convertir el sexo en protagonista del drama. No en Alberti, pese a que sea el motor del comportamiento de un personaje secundario, Aulaga, ya que Altea está dibujada con los trazos delicados de la idealización romántica. Es *El adefesio*, prescinciendo de la anécdota en torno a la cual se desarrolla su misterio —anécdota consistente en la investigación por Alberti del porqué de un suicidio—, fundamentalmente una reflexión en torno al poder, hecha por un exiliado que ha perdido la guerra, y que desde la otra orilla del Atlántico tiene puestos los ojos en España, que ha quedado fijada en su retina con los perfiles ideológicos de un pueblo oscurantista andaluz visitado en 1926. La barba de don Dino, atributo masculino que vemos a través del espejo cóncavo, y que no pertenece a Gorgo, pero que ella usurpa como se usurpa una corona... o la soberanía popular, puede tener, más allá del significado viril, otro político en la intención más o menos subconsciente del poeta. Que piensa, tal vez, en su propia situación de exiliado. No olvidemos que las primeras palabras que pronuncia Gorgo, después de las tres imprecaciones a sus súbditos, son: «¡Qué tiemblen desde hoy los de esta casa! ¡Los que me conocéis y los que nunca me hayan visto! ¡Los que se mueven cerca, bajo la punta de este palo, y los que se hallen lejos!» Y enfatiza: «¡Ay de los que se hallen lejos!» Cuando ya el invierno de su desventura se ha trocado en un glorioso estío por el nuevo sol de York, Ricardo de Glóster pronuncia palabras parecidas. O, en todo caso, así quedan grabadas en la imaginación del receptor de la tragedia shakesperiana por el poder sugeridor de la palabra poética, cuando el poeta consigue, desde la primera descripción de su personaje, situármoslo en el centro de nuestra percepción con caracteres ya inamovibles. Gorgo, con atributos de realeza que no le pertenecen, dispone de los ajenos destinos en virutd de una mesiánica intensión que ella misma define al margen del coro trágico —Uva, Aulaga, Animas, Bion— que no pone en duda el ejercicio de su autoridad.

No es, sin embargo, un coro indiferenciado, esquemático, de siluetas intercambiables. Los resortes que mueven la voluntad de Uva, el más aparentemente neutral de los personajes, difieren de los de Aulaga, pretendida rival de Altea, aunque en realidad lo sea de Gorgo, ya que es el sentido de la posesión —y no sólo el amor— de Cástor, lo que subyace en el fondo de su sexualidad, emparentándose así con Gorgo, en quien la posesión es

la pasión dominante —la posesión, la autoridad—, aunque sea otro el objeto de su ansia posesiva. Pasión posesiva y sexo: los hilos que mueven a las sombras creadas por O'Neill en *Deseo bajo los olmos*, un drama que también tiene, por esas raíces psicológicas, algún punto común con *El adefesio*. Y volviendo a los estímulos determinantes en esta obra, no es tampoco Bion un simple gorrón que sólo busque el acomodo parasitario, como la obediencia de Animas tiene en cambio otra raíz: la incapacidad para emanciparse del yugo que la convirtió, primero en barragana de don Dino, y después en esclava de quien, con las barbas, usurpó su poder.

Teatro poético, en cuanto ofrece muy diferentes interpretaciones, no reducible a una exclusiva formulación temática, característica típica del teatro realista, podría ser calificado, quizá con más justeza, de teatro de ceremonia, ya que la liturgia del poder impele a Gorgo a someternos a un ritual. *El adefesio*, que basa su fuerza, y tal vez más que otras obras de Alberti, además de en la plasmación dramática del conflicto que encierra, en la utilización de un lenguaje alado, sugerente, de rica polisemia, quizá pierda poco al descender del escenario a la intimidad de la lectura (ahora sí, lectura), porque obra de tan difícil captación requiere una pausa meditativa que la dinámica teatral no posibilita. Quizás, en efecto, lo que requiera fundamentalmente *El adefesio* sea muchas lecturas, es decir: leerla muchas veces; no darle muchas interpretaciones. Aunque, para los que asistimos a su reposición en los primeros años de la llamada *transición democrática*, resulte inolvidable el momento (que no habría podido ser posibilitado por una simple lectura) en el que María Casares se apoderó literalmente del escenario del *Reina Victoria* de Madrid, y nos hizo rememorar en un momento muchos años perdidos de la Historia de España.

Porque lo que muchos de los asombrados espectadores que nos enfrentábamos con una parte de ella creímos que lo que acabábamos de revivir era una fábula, si del amor y las viejas, también del ejercicio ilegítimo del poder, lo que equivale a decir una fábula sobre toda la historia de nuestro país, y el adjetivo esperpéntico no sé si debemos situarlo acompañando a la palabra fábula o a la historia de nuestro país.

Carlos Álvarez

Imagen primera de...

En ocasiones se oye hablar, casi siempre con poco afecto, de «prosa de poeta». Prosa de poeta como equivalente de un algo un tanto vagaroso y pintoresco —por no emplear adjetivos más lamentables.

No sé.

Desde luego, no acaba siendo lo mismo la prosa escrita por un poeta que la prosa poética escrita por un prosista. En modo alguno.

Precisamente las características que parecen definir esa *prosa poética* —que generalmente no es ni prosa ni poesía, y menos que nada prosa poética— se pueden rastrear con más facilidad en la obra de los narradores que en la obra en prosa de los poetas.

¿Y cuáles son esas características que parece ostentar —o más bien padecer— la llamada prosa poética? Creo que poniéndonos en el peor de los casos, esas características no son otras, hablando en general, que la *blandura* de estilo y la delicuescencia de tono.

Ahora bien, si se repara en algunos de los poetas de este siglo que han elaborado obra en prosa, resulta difícil hallar en ellos esas características maléficas que acabo de señalar, por cierto con bastante simpleza. Recuerden ustedes, por ejemplo, a prosistas como Luis Cernuda, Pedro Salinas o Juan Gil-Albert. Recuerden los textos en prosa de García Lorca, de Neruda, de Gerardo Diego. Tengan presente la prosa de Juan Ramón Jiménez, la de Antonio Machado, la de Bergamín, la de Alberti. Y no hago larga una lista que resultaría, desde luego larga, y desde luego, sorprendente, pues a través

de ella se podría comprobar que algunos de los mejores poetas de este siglo han sido también algunos de los mejores prosistas de este siglo. (Y digo «prosistas», no narradores; es decir, no la prosa como soporte novelístico, sino como *mecanismo* estilístico.)

Quiero dar a entender con esto que esa artificiosa parcela de la prosa que se denomina *prosa poética* no es asunto, por lo común, de poetas, sino más bien, y más generalmente, de escritores con una idea un tanto distorsionada de la poesía.

La prosa escrita por los poetas no tiene por qué resultar distinta, al menos en principio, a ninguna otra, pero sí suele presentar, finalmente, cualidades distintivas: resuelta con idénticos materiales, pero se diría que distinguiendo a esos materiales con un especial tratamiento. A fin de cuentas —y por supuesto, entre otras cosas— la poesía es el resultado de un *más allá* en el estilo, y ese paso adelante es —como el que conduce a la locura— irreversible: la posesión de un estilo implica la servidumbre a un estilo.

Con todo, y como no hace falta ni decir, el poeta es, por supuesto, el literato que más intensa cercanía mantiene con las *claves* de lo poético, y por ello mismo el que más capacitado está para disponer un distanciamiento crítico de tales claves.

Las experiencias de lectura de cualquiera de ustedes supongo que les podrían indicar que cuando un poeta —y tal vez conviene matizar: un buen poeta— escribe en prosa —y de nuevo matizo: en buena prosa— tiene presente que la poesía no es cifra de la literatura, sino más sencillamente una parte de la literatura. Y es que en la distinción de los géneros literarios se puede no creer demasiado, pero sí conviene respetarla como si realmente se creyese en ella. De lo contrario, siempre se está a un paso del pastiche, de la parodia y de lo híbrido.

Este planteamiento —un tanto abstracto y un tanto asfixiado por la brevedad que se nos sugiere para estas intervenciones— viene propiciado por la reciente relectura del libro titulado *Imagen primera de...*, que junto con *La arboleda perdida*, compone el núcleo de la obra en prosa de Rafael Alberti. Como márgenes complementarios —pero también esenciales— quedan sus artículos de prensa, algún relato cercano a la crónica y los textos de sus conferencias juveniles.

Se trata *Imagen primera de...*, como intenta sugerir su título, de un libro que evoca los primeros encuentros con artistas diversos (desde Antonio Machado a Gorki, desde Picasso a Fernando Villalón) y las primeras impresiones de lectura de la obra de poetas como Herrera y Reissig o Pedro Soto de Rojas. (Completando el volumen, una recreación histórica en homenaje a Boscán, una evocación del rey y poeta de Sevilla Almotamid, un esbozo de las Arcadias ideales... Y también unos intentos de caricatura —un tanto en la línea de Juan Ramón Jiménez— en las páginas dedicadas a Ortega y Gasset y a Azorín).

Escrito entre 1940 y 1944, *Imagen primera de...* se publicó inicialmente en Buenos Aires en 1945.

Recientemente Alberti ha declarado a lo largo de una entrevista: «Yo a la prosa le doy la misma importancia que al verso, me cuesta el mismo tipo de esfuerzo. Mi prosa tiene cierto ritmo, sin llegar a ser el ritmo de un poema, y tiene unas características muy especiales.»

Creo que esta declaración viene a complementar lo que he intentado sugerir a lo largo de esta exposición: la prosa concebida desde una *voluntad de estilo* —le tomo la expresión a Marichal— y resuelta desde la dependencia a ese estilo.

Por lo demás, *Imagen primera de...* resulta un libro que añade a su afortunada condición de excelente pieza literaria, un valor testimonial. Testimonio este libro —recuerdo vivo y recreado— de unos personajes que constituyen parte esencial de nuestra cultura contemporánea y que —a lo largo de esas páginas de Rafael Alberti— logramos entrever a través de la niebla del tiempo que —efectivamente— todo lo destruye. Pero todo, también, se vuelve a alzar gracias a la memoria emocionada.

Felipe Benítez Reyes

La arboleda perdida

El impulso, tantas veces comentado, que siente el lector al acabar un libro que le ha proporcionados distintas e intensas emociones de conocer a su autor y hablar con él como si fuera un cómplice, es el que sentí después de la primera lectura de *La arboleda perdida.* Y también esa sensación agridulce de melancolía que dejan los placeres irrecuperables. Es tan escaso el número de libros que uno va leyendo con temor de que terminen, viendo con tristeza cómo el grosor de las páginas leídas es cada vez mayor que el de las que quedan por leer, que sigue avanzando por él con mayor lentitud: relee un capítulo que recuerda con especial viveza, cuenta las páginas en las que aún se esconde la sorpresa, mide el poco tiempo que queda de admiración y el mucho antes de encontrar otro libro que nos lleve a parecida experiencia. Nos gustaría que no terminara o borrar de nuestra memoria lo leído para volver a experimentar, fresca y nueva, la emoción que ya no es posible con idéntica intensidad en sucesivas lecturas.

Cuando terminé, como digo, la primera lectura de *La arboleda perdida*, cerré el libro, estuve un rato silencioso y pensativo y le di paso, como siempre que ella lo pide, a la melancolía.

No era posible para mí entonces hablar con Rafael Alberti. El vivía aún en Roma y yo en mi aislamiento jerezano, y lo veía como a un ser altísimo e inaccesible al que no me atreví siquiera a escribir una carta para hacerle saber aquellas sensaciones.

No tardó mucho en volver a España y yo en ir a verle, desde lejos, en sus apariciones públicas en Jerez y pueblos cercanos. Iba como el que ha de contemplar la aparición rediviva de un personaje que, contra toda previsión, se había salido de los libros de la historia de la literatura y de la historia de nuestro país. Era una transgresión milagrosa el que no hubieran podido con él guerra civil ni la mundial, ni el avión de Orán, ni ningún naufragio de los lentos barcos del exilio, ni el peregrinaje de tantos años. Ni siquiera, con tanto perdido, lo había derrotado la nostalgia. Mientras contemplaba su figura, me admiraba lo que habían podido ver aquellos ojos, lo que había vivido y sentido aquel fuerte y joven corazón desde su infancia gozosa y triste en su perdida arboleda.

Después le conocí personalmente en Sevilla con motivo de no sé qué encuentro literario, y tuve entonces la ocasión de decirle lo que años antes no me había atrevido ni por escrito: la emoción que había sentido con su libro de recuerdos.

—Tú debías haber sido torero —me dijo—. El toro es noble y menos peligroso que la literatura.

Ya era tarde. Aunque hubiera conocido a Alberti muchos años antes, no creo que mis inclinaciones hubieran ido por esos ruedos. Ya sabía yo que el destino es ligeramente modificable.

Luego volví a encontrarme con él días después del fallido golpe de estado de 1981. Me interesaba mucho conocer su opinión sobre aquel disparate que tan mala imagen dio de nuestro país en todo el mundo, como hombre que había vivido situaciones peligrosas, estremecedoras y terribles.

—¡Ah, nada! —comentó—. Dentro de poco los condecoran.

Como realmente sucedió según pudimos leer en los periódicos algún tiempo después, dejando bastante desairado al responsable del ministerio que entendía de esas medallas y que tuvo que revocar la orden.

La verdad es que no habían cambiado mucho las cosas en el ambiente de una ciudad provinciana desde la infancia de Alberti. En cualquier país razonable, la primera parte de *La arboleda perdida* sería un interesantísimo documento para conocer la vida social y cultural de aquellos años, pero los que vivíamos aquí sabíamos que todo, con ligeros matices, seguía igual. Las academias, los ateneos, los actos culturales públicos estaban

hechos por los herederos mentales de los lejanos y adorables tíos que Alberti nos describe en su libro, con las mismas «admirables virtudes, ignorancias, gracias y manías». Todavía se ridiculizaba a Picasso entre los *cultos* de la zona y se preferían, sin dudar, las sonrosadas aldeanas rodeadas de gallinas de Eugenio Hermoso; todavía se quería quitar a la generación de Alberti el derecho a la añoranza y el reconocimiento de sus escritos presentándola como de malos españoles, en un exilio de oro, famosa por sus actividades políticas y no por sus obras. Ni siquiera a los muertos se les había perdonado en esos cenáculos pueblerinos donde los *putrefactos* habían sobrevivido satisfechos de su ignorancia y ya perdido el sentido del ridículo, como reserva encastillada de una fauna antediluviana. Y todavía se confiaba en un salvador y visionario golpe de Estado que hiciera posible el que no se moviera nada por los siglos de los siglos hasta conseguir una sociedad de necios.

Por eso la lectura de *La arboleda perdida* no fue la de un libro que me hablara de un mundo extinguido. No para mí. A veces, en esos instantes que preceden al sueño, me veo avanzando por un camino de chumberas bajo los violentos azules, entre los blancos de la tierra de albariza y los verdes brillantes de los viñedos. Y percibo los olores y los sabores de mi infancia gozosa y triste, el rumor de los aburridos rosarios, el comentario resignado y cariñoso de «este niño nos ha salido rana». Todo es tan nítido y tan vivo que me sobresaltó. Y me invade la nostalgia como una tristeza suave, pero la lectura de *La arboleda perdida* ha impedido que termine, como a veces temo, enfermo de melancolía.

Francisco Bejarano



Noche de guerra en el Museo del Prado

Noche de guerra en el Museo del Prado no es sólo una de las piezas dramáticas más significativas dentro de la trayectoria teatral de Rafael Alberti, sino que me atrevería a afirmar que esta obra es, en realidad, el ejemplo más logrado y sintomático de la fusión de las tres vertientes o inquietudes artísticas que han estado presentes siempre en la configuración y trayectoria de la obra albertiana.

Efectivamente, la obra, desde su subtítulo, se define como «aguafuerte» con una clara vocación pictórica. Y como autor de esos aguafuertes, con una vocación que no es solamente plástica *sensu estricto* —como veremos, se escoge a Goya—. Desde el primer momento, desde el título mismo, la imagen parece presidirlo todo y, efectivamente, la obra estructura su dramaturgia intentando crear una verdadera orgía de imágenes, pero imágenes cargadas de síntomas, es decir, atravesadas por la lanza de la historia. Diversos críticos han querido ver en esa cualidad de aguafuerte perpetrado por Goya una cierta herencia u homenaje hacia los esperpentos de Valle. Y, efectivamente, el elenco que Alberti hace desfilar por los salones del Museo del Prado nos recuerda muy precisamente a una realidad deformada por un espejo cóncavo o convexo. No obstante, pienso que Alberti no recorrió el Callejón del Gato, sencillamente porque no le hacía falta. ¿Qué mayor espejo deformante de la rea-

lidad española que el propio Museo del Prado, núcleo, no ya sólo central, sino creador, inspirador, de la pieza teatral?

El camino de Alberti, por tanto, viene de la importancia —tanto temática como estructural— de la pintura dentro de ese texto teatral. Y por esa necesidad tanto significada como significante, el texto se asemeja, coincide con los planteamientos del esperpento valle-inclanesco. El mismo Alberti ha señalado en numerosas ocasiones la importancia que la pintura tiene para su teatro todo, no sólo para piezas específicamente pictóricas como la que nos ocupa. No obstante, como muy bien ha señalado Ricard Salvat, lo importante de esta pieza es que «la vocación innata de Alberti por el Teatro, más o menos realizada, confluye con su dimensión de creador poético y su actividad pictórica. Es, por tanto, un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes». Recordemos que, a muchas de sus pinturas, fundamentalmente a la etapa más rica y creadora de su producción plástica, Alberti las ha llamado «liricografías», emulando la vocación de Rafael por el neologismo atrevido, podríamos arriesgarnos a definir esta insólita pieza del teatro español como «grafodrama», aunque ya veremos que este término, con ser inventado*, no agota ni define todos los distintos elementos que confluyen en *Noche...*

Todos estos elementos tienen sus antecedentes en la propia trayectoria albertiana, partiendo de una de las constantes ideológicas que conforman el proyecto artístico de Alberti: el intento de fundir el arte con la vida. Es decir, los antecedentes son antes que nada vitales, su pasado de pintor, su devoción por el Museo del Prado, su responsabilidad en la salvación —durante la guerra civil— de aquel legado cultural, incluso su pasado como poeta-pintor (el libro *A la pintura,* fundamentalmente), o como pintor-poeta (las liricografías ya mencionadas). No obstante, estos antecedentes están claramente explicitados en su propia trayectoria teatral. Como señala Gregorio Torres Nebrera, en la denominada por este crítico *Trilogía del destierro (El trébol florido, El adefesio, La gallarda),* ya aparecen claramente dos de las características fundamentales de la estructura de esta pieza: la incorporación de elementos tradicionales y la evocación de mitos clásicos, insinuados, incluso, en piezas muy anteriores como *Fermín Galán, Radio Sevilla,* etc. Del mismo modo podemos encontrarlos en su poesía y su prosa: la citada *A la pintura, Capital de la gloria, La arboleda perdida,* etc.

Pero como hemos dicho, el proyecto que mueve toda esta trama de intertextualidades entre teatro y pintura, tiene su origen en un pasado vital, en este caso, el protagonismo desempeñado por Alberti en la salvación del legado plástico durante la Guerra Civil. Por lo tanto, el drama se estructura como un drama épico-cívico, al que no son ajenas las aportaciones realizadas por Bertolt Brecht para este tipo de teatro, no olvidemos que la obra fue escrita para que la montase el revolucionario dramaturgo alemán.

Todo el sistema épico se construye a partir de dos episodios paralelos, que conforman —a su vez— una superposición temporal. De una parte, «el aguafuerte» goyesco remitiendo a la Guerra de la Independencia y a las circunstancias sociopolíticas del momento y de otra la custodia que el autor y los dos milicianos ejercen en noviembre de 1936 sobre los tesoros del Museo. Los antecedentes de esta resistencia frente al invasor extranjero o de clase, están, sin duda, representados en el montaje que durante la Guerra Civil Alberti realizó de la *Numancia* de Cervantes. Y el paralelismo entre la epopeya de la Independencia y la epopeya frente al fascismo no es sólo fruto de la preocupación socioplástica del autor, sino que responde a un inconsciente más general, sobre todo en la época de la Guerra Civil, como muy bien ha demostrado Torres Nebrera (recordemos el discurso de Corpus Barga y el escrito de Machado: «Madrid baluarte de nuestra guerra de la Independencia»).

La obra se estructura, por tanto, a partir de estos dos episodios paralelos. En el primero de ellos el autor envuelve la estructura general de la obra ofreciéndonos en el prólogo una síntesis de lo que más tarde será el acto único. Este se estructura en torno a nueve incidentes dramáticos; cuatro de ellos se corresponden con el aguafuerte goyesco y los personajes están extraídos de los grabados del genial aragonés. A continuación —en orden de cantidad— tres incidentes desarrollan escénicamente el tema de otros tantos cuadros de Tiziano, Velázquez y Fra Angélico. Por último, dos incidentes desarrollan la intervención de los milicianos guardianes. To-

* *Por el dibujante argentino Medrano, en el diario* La Nación *de Buenos Aires* (R.)

dos recordamos la obra. Ya he dicho que el orden textual de estos incidentes no es el anterior, en realidad la estructura de este acto es triangular, no en vano consta de nueve escenas que se van superponiendo como tríos de haces estructurales hasta construir una pirámide. En la base de la misma podríamos situar las cuatro escenas del aguafuerte que aparecen en el siguiente orden: 1.ª, 3.ª, 6.ª y 9.ª. Inmediatamente encima, constituyendo el primer cuerpo de la pirámide, las tres escenas en las que se desarrollan otros tantos cuadros, 2.ª, 5.ª y 7.ª, y como segundo cuerpo, las dos escenas de los milicianos, 4.ª y 8.ª. Arriba, en el vértice, coronando la construcción y, simultáneamente fuera de ella, el «Prólogo».

Es curioso, pero podemos observar cómo una obra que se plantea como sinestesia de tres discursos: el plástico, el poético y el dramático, también se estructura como un todo no sólo triangular, sino trifásico. En realidad Alberti en esta pieza creo que alcanza mejor que en ningún otro lugar uno de los objetivos que su obra siempre ha perseguido: la sinestesia a tres bandas. El bueno de Rafael inventó aquí, sin duda, lo que podríamos llamar el género épico.

Alvaro Salvador



DIEZ LIRICOGRAFÍAS

por

R. Alberti

EDICIONES
GALERÍA BONINO
Maipú 962 Buenos Aires

La presente serie de *Diez Liricografías* reproduce la edición original, compuesta de cien ejemplares, que salió de las prensas de las Ediciones Galería Bonino, en Buenos Aires, el 25 de octubre de 1954. Dadas las características de dicha edición, hoy inhallable, puede considerarse que es ésta la primera ocasión que tiene el gran público de ponerse en contacto con las liricografías albertianas.

En ellas observará el lector la presencia alternada y, a la vez, entrelazada, de la pintura y la palabra, siendo una el resultado de la otra, su eco, su complemento, su interpelación. No sabría decirse si en el comienzo fue el verbo o si lo fue el trazo, si el color antecede a la línea o el símbolo al significado, o viceversa. En cualquier caso, estamos ante una de las realizaciones más sugestivas de Rafael Alberti, en la cual se concilian las vocaciones del pintor y el poeta.

TÍTULOS Y ORDEN de las LIRICOGRAFÍAS

LA CORZA BLANCA



I

Mi corza, buen amigo...

II

EL NIÑO DE LA PALMA



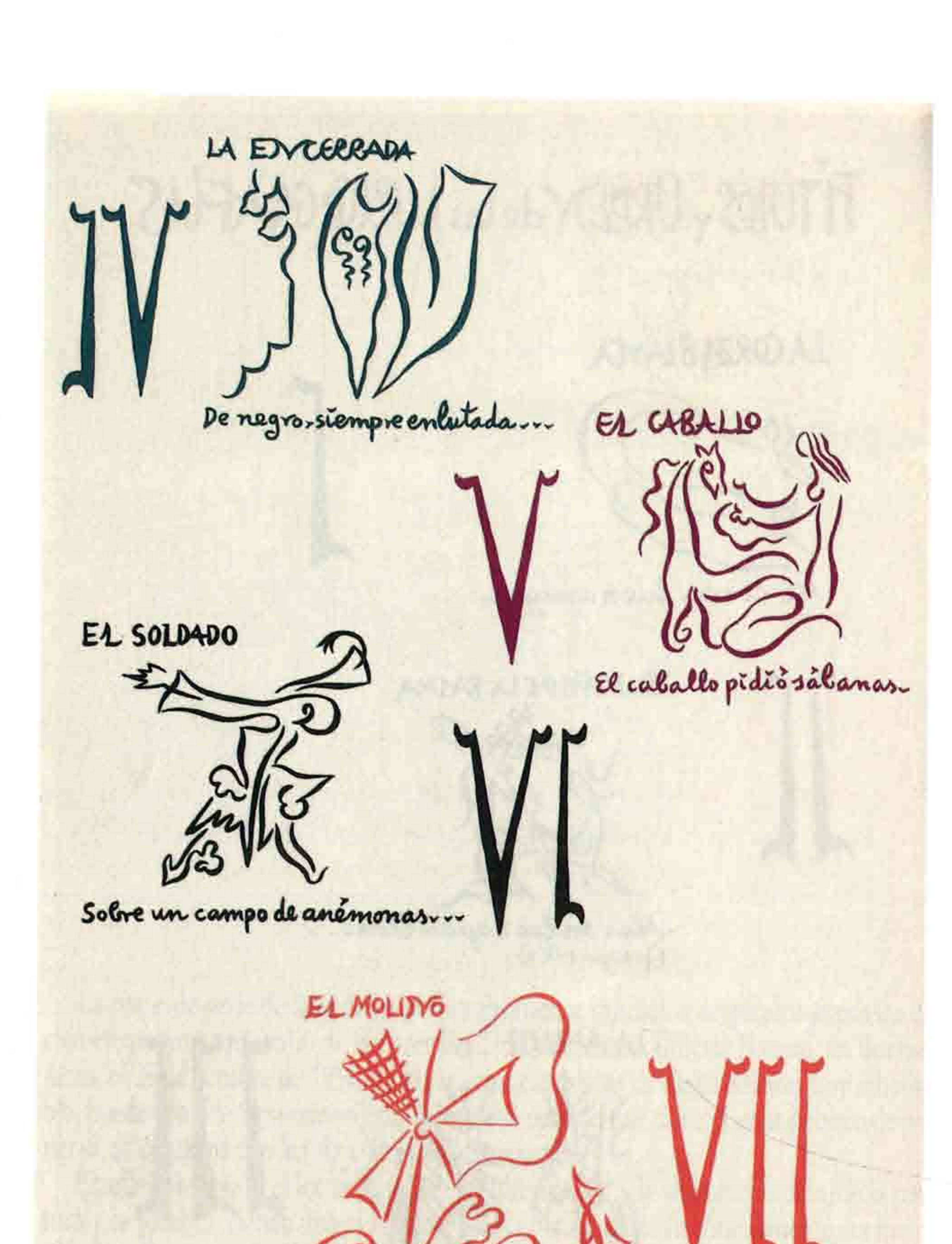
Alas en las zapatillas...
(fragmento)

LA AMANTE



III

Los gallos. Ya cantan...


LA ENTERRADA
IV
De negro, siempre enlutada...
EL CABALLO
V
El caballo pidió sábanas.
EL SOLDADO
VI
Sobre un campo de anémonas...
EL MOLINO
VII
De velas negras y rojas...

EL ÁNGEL RABIOSO

Son puertas de sangre...



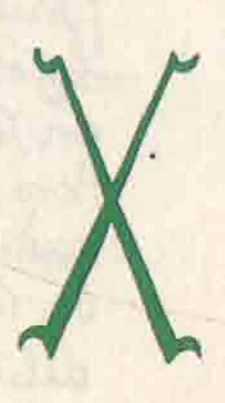
MAR DEL OTOÑO

IX



Mar del otoño, tienes...
(fragmento)

BALADA DE LA BUENA PIPA



Igual que tantas cosas...
(fragmento)

MAR DEL OTOÑO

Mar del otoño, tienes
verdes tus olas, aunque ya debieran
estrellarse en espumas amarillas.
Me gustaría, mar, llegar mañana
a tus riberas y encontrarte todo
como un bosque caído.
Me internaría, mar, en ti, pisándote
con la misma dulzura que las hojas
de aquellas arboledas,
distantes del colegio,
que se iban muriendo hacia la playa.
Andaría por ti, mar del otoño,
hasta sentirme extraviado, hasta
verme perdido entre tus olas secas.
¡Qué soledad entonces, qué alegría,
lejos, incluso, mar, de lo que amo,
en tus mudos dominios!
Pero no, que yo sé que no estás muerto,
que no te mueres nunca y nos ofreces,
en tu espejo continuo, lo que acaso
debiera ser la imagen verdadera
de nuestra siempre infatigable vida.

BALADA DE LA BUENA PIPA

Igual que tantas cosas que me han llegado tarde,
tú has venido hasta mí, lejos ya el mediodía,
como una amante joven y grácil que tuviera
destrenzados de humos azules los cabellos.

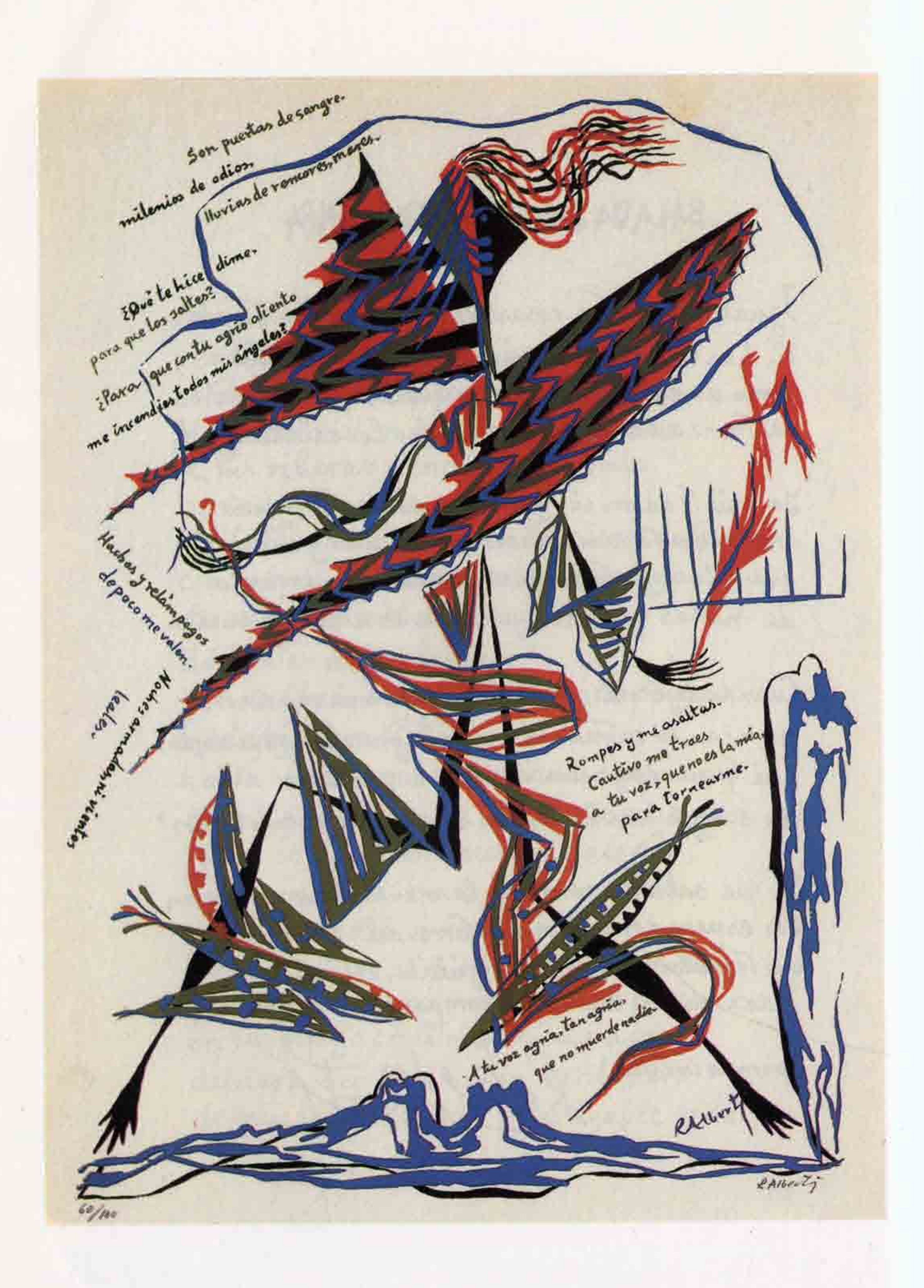
Ya más te adoro, sí, ya más que a muchas gentes
menos que tú amorosas, menos dulces y cálidas
que tú, inventora mía de neblinas errantes,
de nubes que me ayudan a ver claros los sueños.

Cuando dejé mi casa, mis mares, mis caminos,
yo —¿no es extraño, dime?— te ignoraba. ¡Qué duras,
qué feroces desgracias vinieron a partirme
la sangre hasta tenerte suspendida en mis labios!

Sé que saldrás conmigo la mañana que anuncien
los esperados gallos las torres del regreso,
que temblarás ardiente de júbilo, velándome,
para que no las vean, compasiva, las lágrimas.

(poemas inéditos)

Rafael Alberti


Son puertas de sangre.
milenios de odios.
lluvias de rencores, mares.
¿Qué te hice
dime.
para que los saltes?
¿Para que con tu agrio aliento
me incendies todos mis ángeles?
Hachas y relámpagos
de poco me valen.
Noches armadas ni vientos
leales.
Rompes y me asaltas.
Cautivo me traes
a tu voz, que no es la mía,
para tornearme.
A tu voz agria, tan agria,
que no muerde nadie.
R Alberti
60/100
R Alberti


Alas en las zapatillas,
céfiros en las hombreras,
canarios de las barreras,
vuelos con las banderillas.
Campanillas
te nacen en las chorreras.
¡Qué salero!
¡Cógeme, torillo fiero!
Rafael Alberti
60/100
R Alberti


Los gallos. Ya cantan.
Vamos. La alborada.
Aguas de río,
que no de mar,
aún tenemos que pasar.
Ya cantan los gallos.
La alborada. Vamos.
Rafael Alberti
60/100
RAlberti


De negro, siempre enlutada,
muerta entre cuatro paredes
y con un velo en la cara
Nunca pongas tú, mis ojos,
en esas ramas tus dedos.
Rafael Alberti
60/100
R Alberti



Anterior Inicio Siguiente


Sobre un campo de anémonas,
cayó muerto el soldado.
Las anémonas blancas
de grana lo lloraron.
De los montes bajaron jabalíes
un río se llenó de mirlos blancos.
R. Alberti
60/100
R. Alberti


Mi corza, buen amigo.
Mi corza blanca.
Los lobos la mataron
dentro del agua.
Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.
Rafael Alberti
60/100
R Alberti


De velas negras y rojas
tuve un molino de velas.
Isla de pinos y azules.
Isla de higueras.
Pastores del mar
las ovejas
bañaban
y el mar balaba en la arena.
Rodando, el mar balaba en la arena.
R. Alberti
60/100
R Alberti


Mar del otoño, tienes
verdes tus olas
aunque ya debieras
estrellarte en espumas amarillas.
Me gustaría, mar, llegar mañana
a tus riberas y encontrarte todo
como un bosque caído.
R. Alberti
60/100
RAlberti


Igual que tantas cosas
que me han llegado tarde,
tú has venido hasta mí, lejos ya el mediodía,
como una amante joven y
destrenzados de humos azules los cabellos
grácil que tuviera
Sé que saldrás conmigo la mañana que anuncien
los esperados gallos las dianas del regreso
que temblarás ardiente
de júbilo, velándome,
para que no las vean, compasiva, las lágrimas.
RAlberti
60/100
RAlberti

La presente obra, compuesta de diez liricografías planografiadas de Rafael Alberti, dos de ellas sobre poemas inéditos del mismo autor, en su caligrafía original, se terminó de imprimir para EDICIONES GALERIA BONINO el 25 de octubre de 1954 en PLANART, Lavalle 2114, Buenos Aires.

Su tiraje se limitó a cien ejemplares numerados y firmados por el autor.

Ejemplar Nº 60



ÁLBUM



María Merello (la madre del poeta), junto con su hermana Pepuchi y Lola (1916)

Obra de Eugenio Chicano

FOLIO cuatrocientos ochenta y

Acta de Nacimiento

NÚMERO 583
Rafael Alberti Merello

En la Ciudad del Pto. de Sta. María á la s catorce del día diez y ocho de Diciembre de mil novecientos dos ante D. Rufino Borrasiato y Rodríguez Juez municipal, y D. Lorenzo González Villagrán Secretario, compareció D. Vicente Alberti Sánchez natural de esta Ciudad provincia de Cádiz de edad cuarenta y un años de estado casado su ejercicio comercio domiciliado en esta Ciudad José Navarro según acredita nº 46 por cédula ~~personal que exhibe,~~ expedida

solicitando que se inscriba en el Registro civil un niño; y al efecto padre del mismo, declaró:

Que dicho niño nació en la citada casa el día diez y seis del corriente á las doce de la

Que es hijo legítimo del declarante natural de provincia de edad de años, de (1) y de Dª María Merello Gómez natural de esta Ciudad provincia de Cádiz de edad años, dedicada á las ocupaciones propias de su sexo y marido.

Que es nieto, por línea paterna de D. Carlos natural de Cádiz

(1) Profesión, oficio, etc.

Cádiz, Tip. Gaditana, Modelo núm. 500.

y de Josefa natural de
esta ciudad

y por línea materna de D. Agustín, difunto
natural de esta ciudad

y de Dª Josefa natural de
Huelva

Y que al expresad niño se le pone el
nombre de Rafael

Todo lo cual presenciaron como testigo Guillermo Alberto Sanchez y D. José Morello Gomez mayores de edad y vecinos de esta ciudad

Leida íntegramente este acta é invitadas las personas que deben suscribirla á que la leyeran por sí mismas, si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado municipal, y la firmaron el Sr. Juez compareciente y testigos

y de todo ello, como Secretario, certifico.

Ldo Rufino Bononato

Vicente Alberti

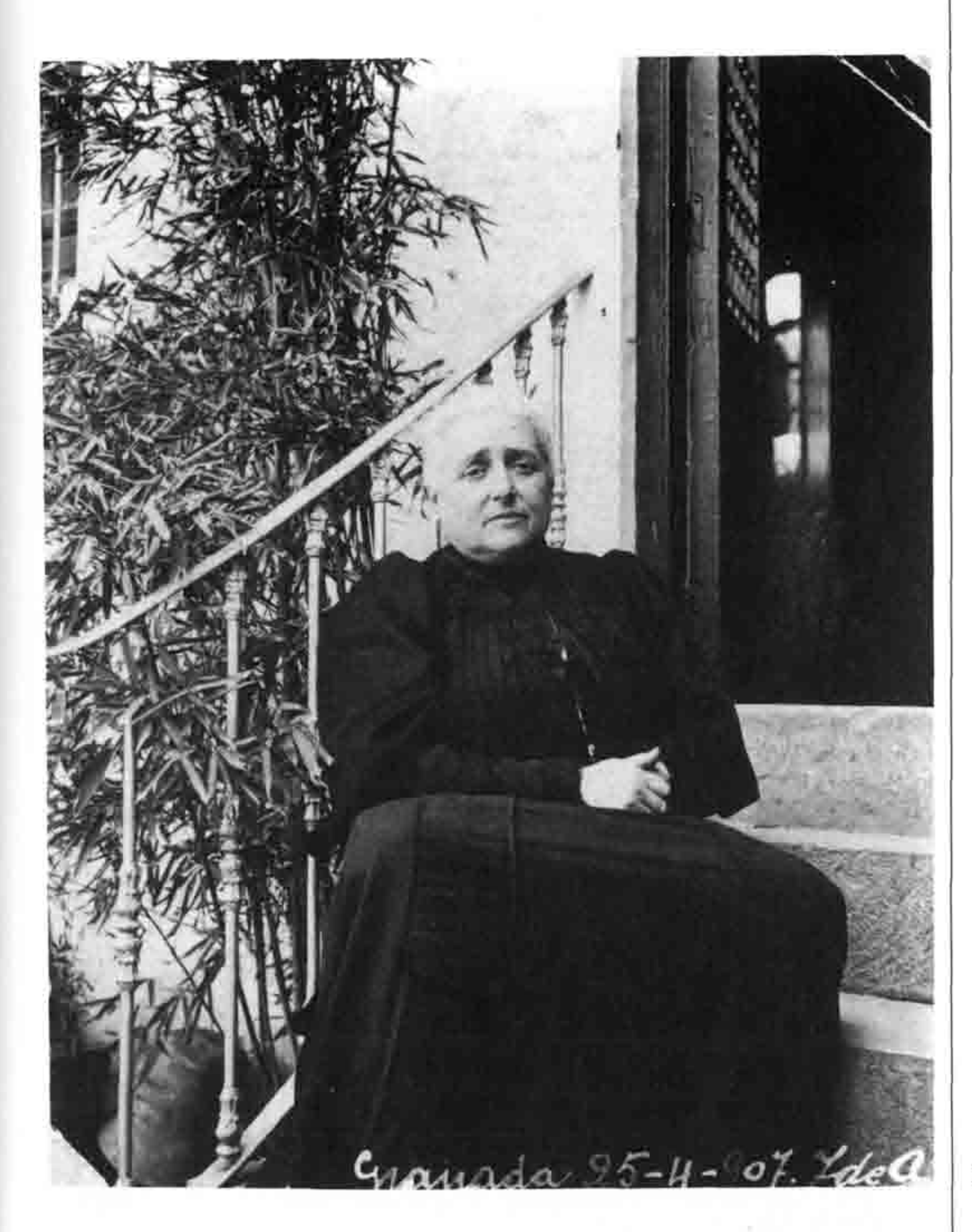
Guillermo Alberto

José Morello Gomez

Ldo Lorenzo Gomez Villagran



Abuelo de Alberti



La abuela



Puerto de Santa María.
Casa de nacimiento
de Rafael Alberti



Congregación
DE LA
Santísima Virgen María Inmaculada
Y DE
San Luis Gonzaga

D. Rafael Alberti y Merello [illegible]
de la fecha en la Congregación de la Santísima Virgen María Inmaculada y
San Luis Gonzaga agregada á la Prima Primaria de [illegible]
Colegio de San Luis Gonzaga Puerto Sta. María 19 de Marzo de 1914
El Rector, Rodulfo Velasco [illegible]
El Director, [illegible]



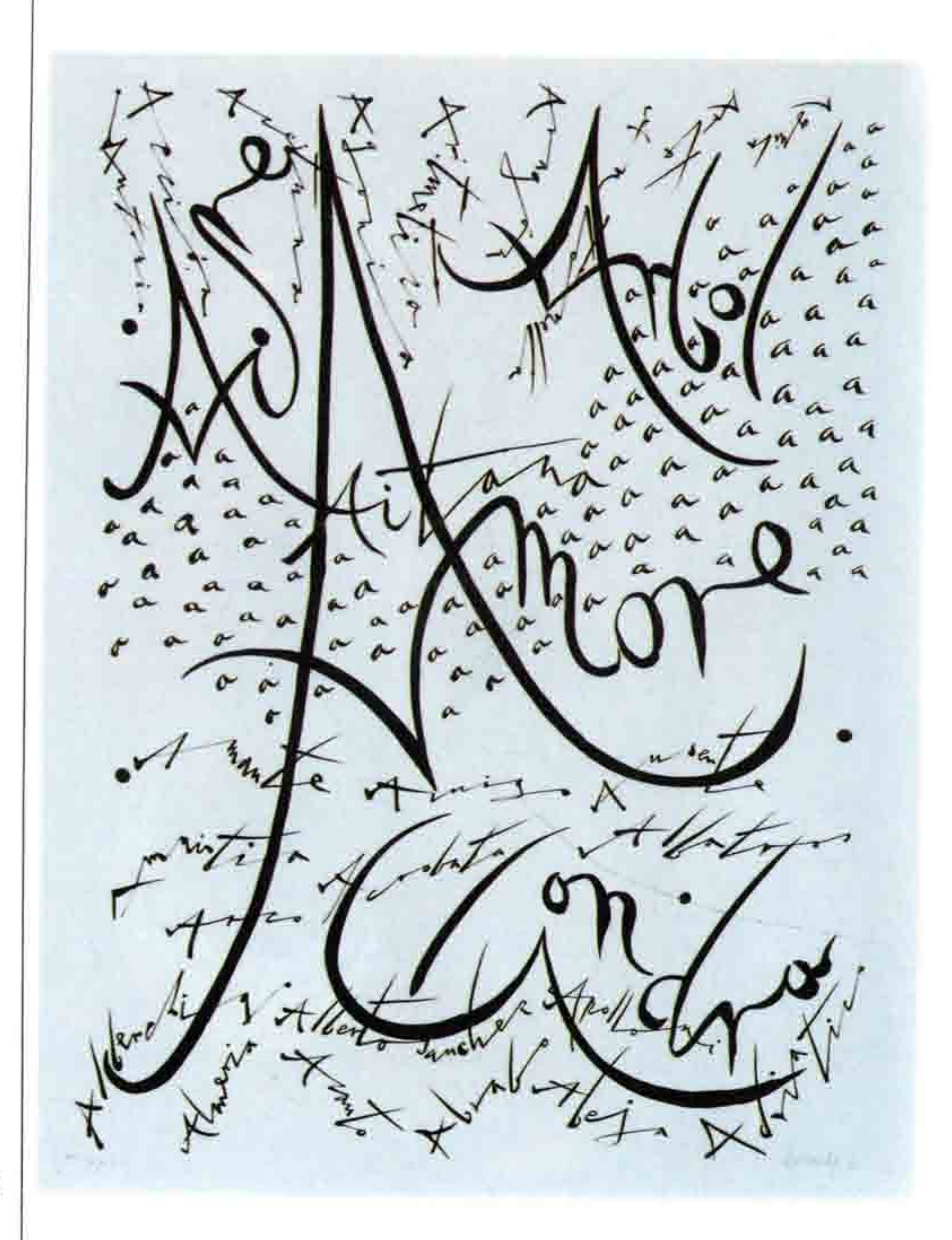
Rafael (en el centro) con sus hermanos



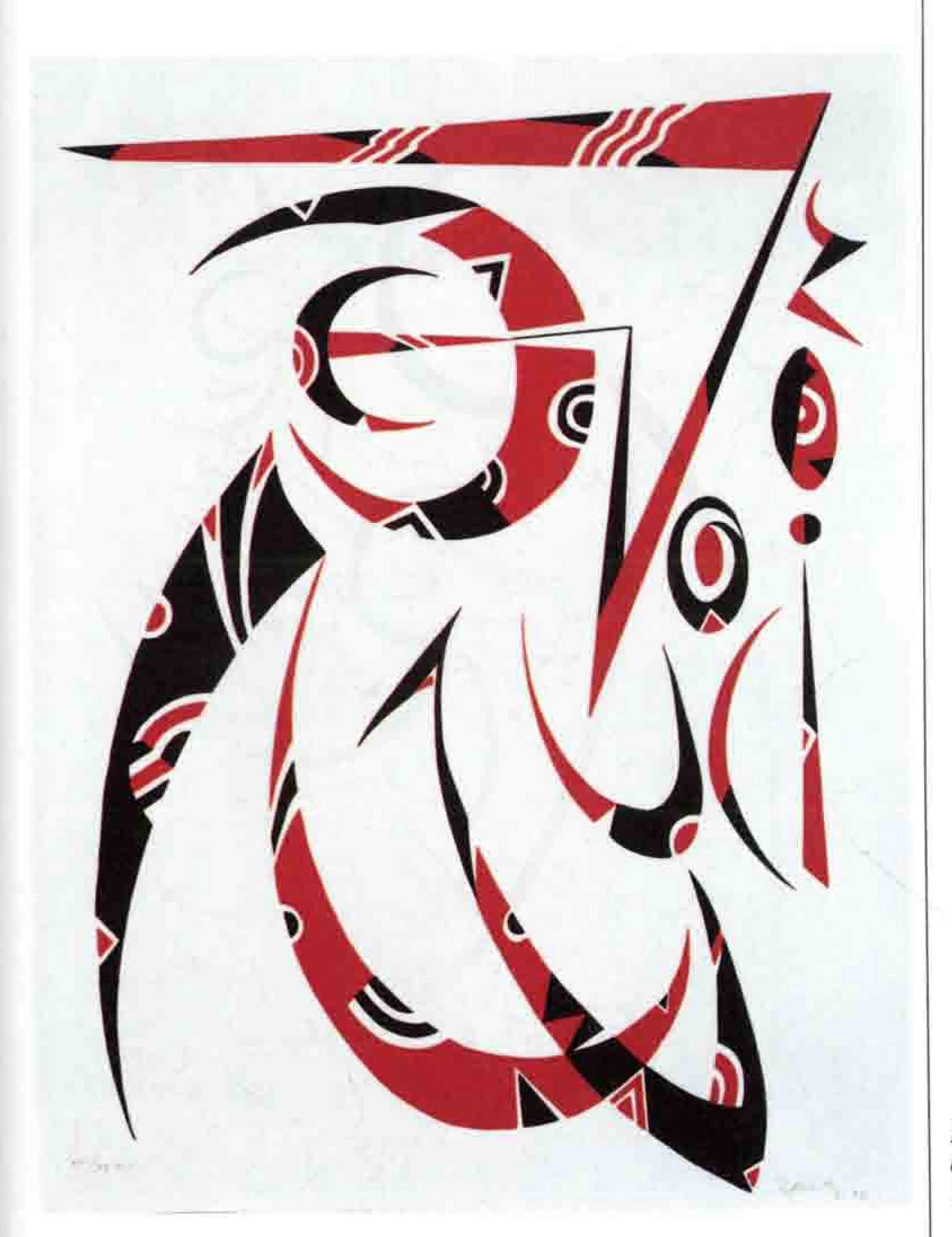
Josefina, hermana del poeta



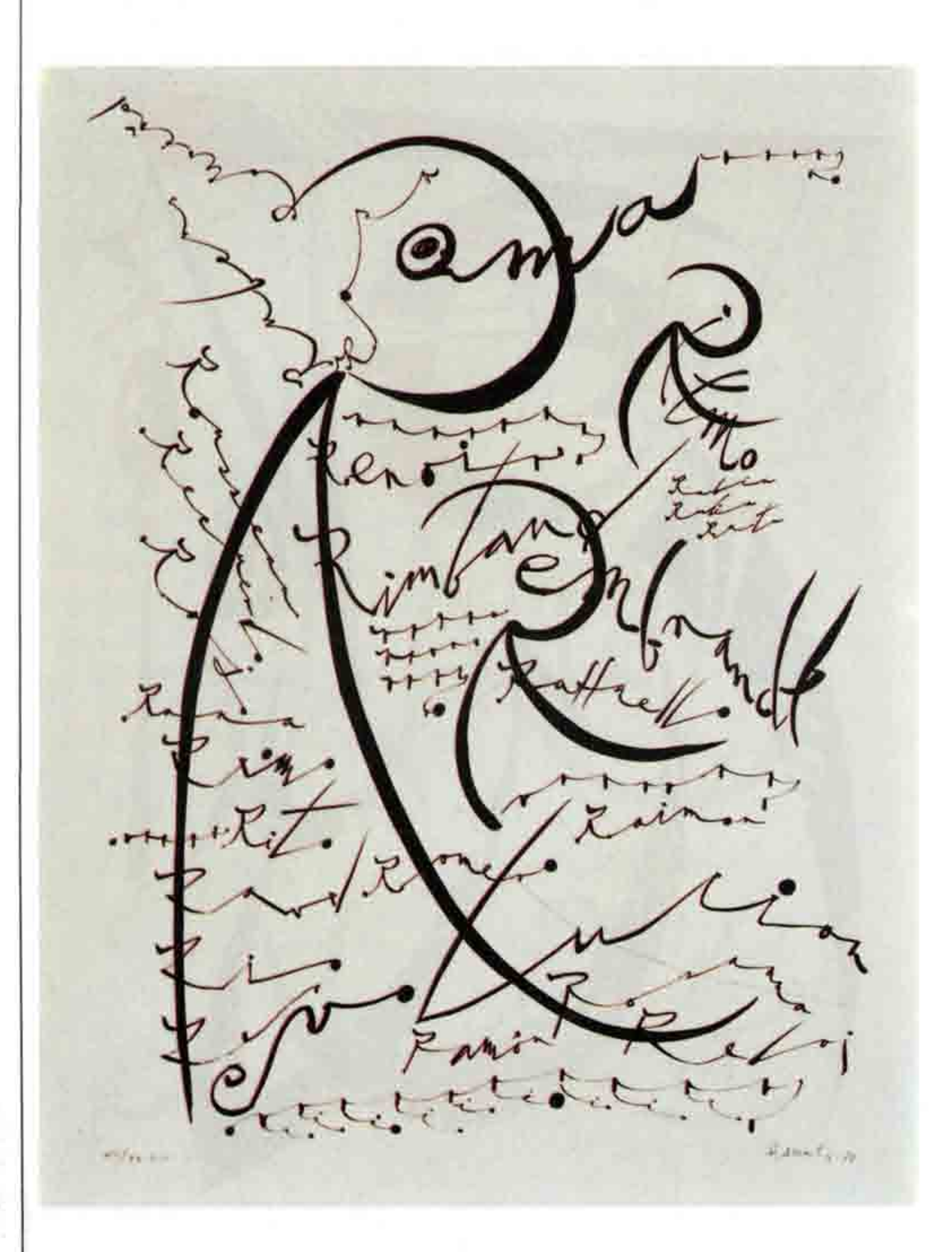
El lirismo del Alfabeto
Letra A



Letra A



El lirismo del Alfabeto
Letra R



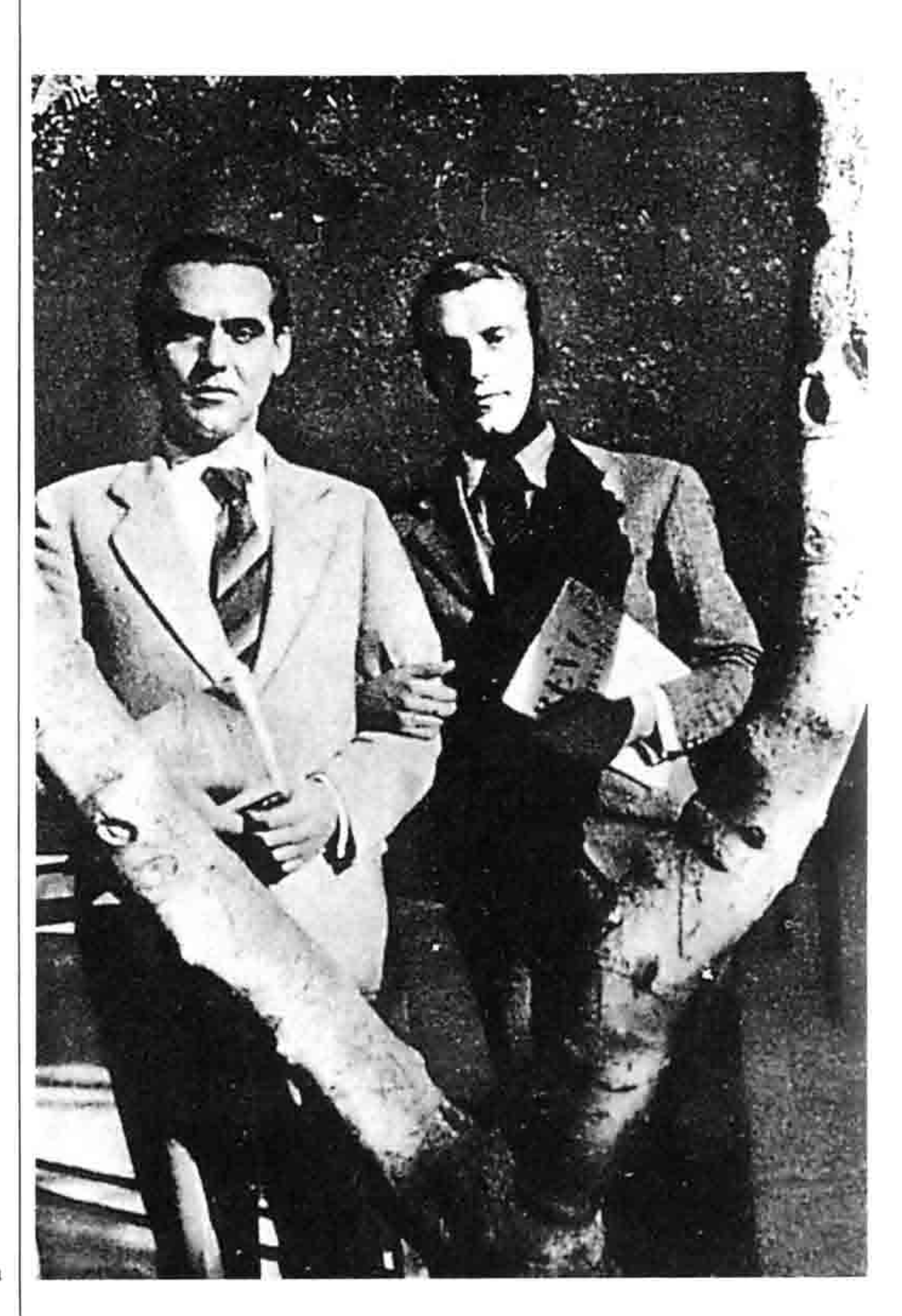
Letra R



María Teresa León, con sus hijos Gonzalo y Enrique



María Teresa y Rafael recién conocidos



Con García Lorca





Con su hija Aitana (1944)



Con Juan Ramón Jiménez (1945)





En Buenos Aires (1963)



En Roma (1969)





Con María Teresa,
Luis Buñuel,
Miguel Angel Asturias...



[illegible]



A la izquierda,
Paco Rabal y María Teresa



Con Joaquín Ruiz-Jiménez
y Julio Cortázar (1980)



María Teresa León (1976)



Con María Casares (1976)



Con Enrique Tierno Galván
en Madrid, 1982

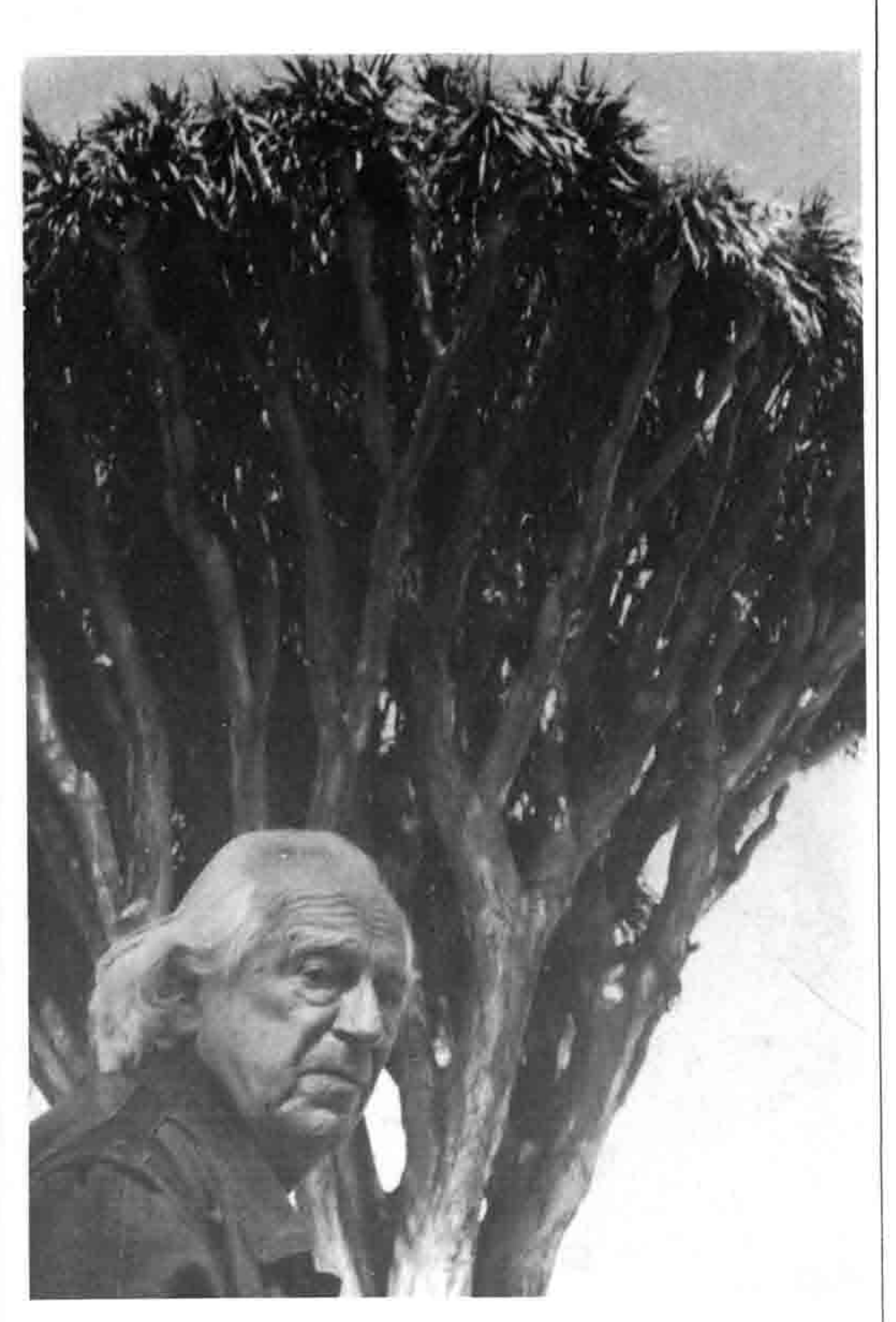


(Foto: Manuela Fabri)





Con Picasso en 1968



Alberti en el Parque Genovés, de Cádiz, junto al drago



1984



Con Nuria Espert en 1982



García Lorca, Salinas,
Alberti y Sánchez Mejías
Obra de Eugenio Chicano

Mi corza

En Ávila, mis ojos...

[Siglo XV]

Ernesto Halffter

Allegretto tranquillo — Calmo

Mi corza, buen amigo, mi corza blanca. Los lobos la mataron al pie del agua.

recitativo, ma un tempo

Allegretto tranquillo — Calmo

Los lobos, buen amigo, que huyeron por el río. Los lobos la mataron dentro del agua.

Ancora più calmo

Partitura de
Ernesto Halffter
para «La corza blanca»





García Lorca, Antonia Mercé «La Argentina», Alberti y José Bergamín
Obra de Chicano



Obra de Chicano

JOAN MIRÓ

10/IV/69.

mi querido amigo y admirado poeta: No sé cómo expresarte la emoción con que recibí esa perla caída del Arco Iris que me mandaste y con que devoción miro esa joya todos los días.

Gracias de todo corazón.

Espero tener un espacio de tiempo más libre para venir a decírtelo personalmente.

Para ti, para tu mujer y para tus hijos un fuerte abrazo,

Miró.



Pase de pecho
Serigrafía

Pablo Casals
Isla Verde H 2 - H 3
Santurce, Puerto Rico
00913

4 de septiembre de 1968.

Prof. Rafael Alberti
Roma, Italia.

Admirado Prof. Alberti,

Nuestro amigo Alfredo Matilla acaba de llegar a Puerto Rico de su viaje por Europa y me ha contado de su feliz encuentro con usted en Roma. También me ha entregado el poema que me ha dedicado - escrito de su puño y letra y adornado con sus dibujos. No sabe cuánto agradezco esta delicada ofrenda que me ha emocionado.

Aunque desde lejos, le he seguido en su gran carrera con admiración.

Esperando tener el honor de saludarle personalmente en un futuro cercano, y con mi profundo agradecimiento,

Suyo, cordialmente,

Pablo Casals

Pablo Casals

P.D. Le pido disculpas por escribirle a maquinilla. Me es muy difícil hacerlo a mano ahora.



Un natural
Serigrafía



Una verónica
Serigrafía



Algas y sirenas
Grabado

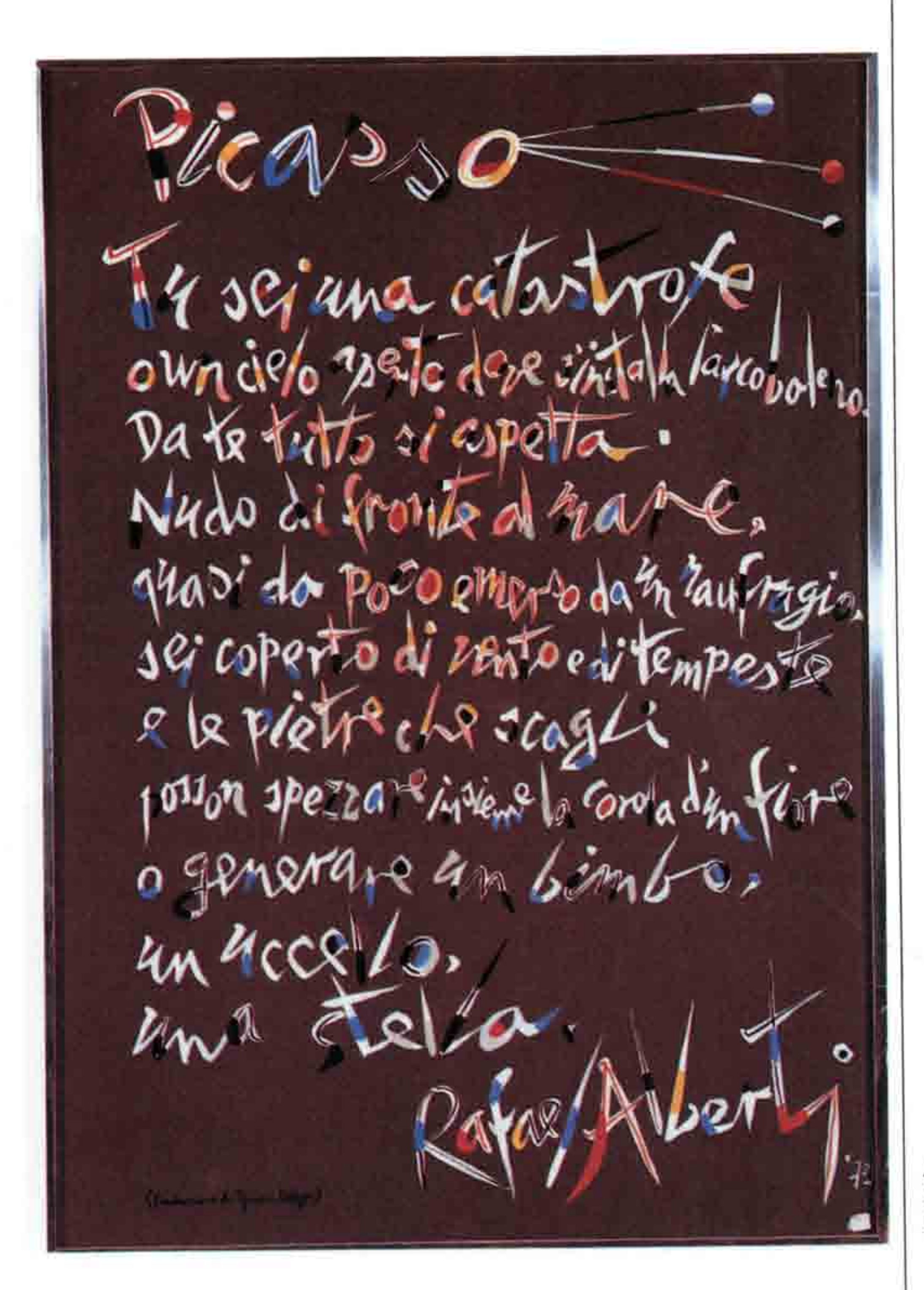
Bailarina de Cádiz
Serigrafía



Mosaico con un poema de Alberti. Escuela de Arte Ecuestre de Jerez de la Frontera



Mastroiani II
Grabado al plomo
1967



Picasso
Témpera sobre papel
1973



Si proibisce di buttare immondezze
Grabado al plomo



Cagli
Grabado al plomo
1966



Aitana,
pelo de rana.
Emoción grande sin fin,
el oír a Bergamín,
y una alegría infinita,
le gustase la Hormiguita
al tío Perico. Espero
no se acerque a un hormiguero.
Y si se acerca, el poema
lo salvará del problema.
El martes vamos a Buda
[illegible] Pest más [illegible].
Una semana estaremos
y a Roma retornaremos
Ya terminé paso a paso
la carpeta de Picasso.
Es sin duda lo mejor
que he dedicado al pintor
(que por cierto ha declarado
no ir a España ni amarrado)
Por aquí estuvo María
– la rival de la Lucía –
preciosa y cascabelera
igual que una revolera.
A ella le he pintado un traje
con un raro paisaje
y un capote y un cartel
al gallo de Luis Miguel.
Y tras un golpe de tos
aquí termino con los
abrazos para los dos

ROMA
10 mayo
1971.

y otro, también rubricado
para Don J. M. Amado.

Rafael Alberti
(el padre de la rana)

Aleluyas de un poeta de azucarada bragueta

AITANA:
pelo de rana,

dulce rana pelambrética,
a ti esta carta diabética.

[illegible]
[illegible]

y en la sangre, niña Aitana,
toda la azúcar cubana.

Una escudilla de pasta
~70 gramos~ me basta,

cuando no de arroz aguado
con 100 gramos de pescado,

llegando a ser la locura
100 y pico de verdura,

y como postre una mela
que un mal cuchillo me pela.

Para tan poca pitanza
he comprado una balanza,

Tan severa, tan precisa
que ni un gramo decomisa

Tras de tantas abstenciones
solamente veo visiones.

Mas una cosa me anima:
ver cuánto tengo en la orina

y ¡oh milagro inesperado!
aquel pis azucarado,

después de tanta [illegible],
[illegible] ya evidencia.

Pero el hambre continúa
y mi esbeltez se acentúa,

salvándome tal canina
de inyectarme la insulina.

logrando así que el presente
se diluya dulcemente.

il tuo padre
Rafael ALBERTI



(la dulce flor
que puedo ya comerme)

Roma, 23 mayo 1972.



Rafael Alberti
con su hermano Vicente
en 1903

ÍNDICES DE 1990

AUTORES

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

N

O

P

Q

R

S

ONOMÁSTICO

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

J

K

L

M


Indices

W

X

Z

MATERIAS

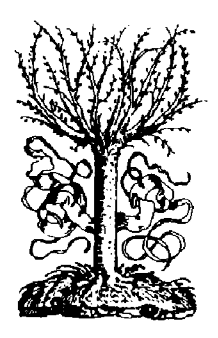
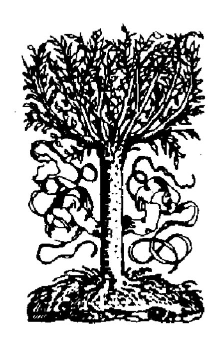
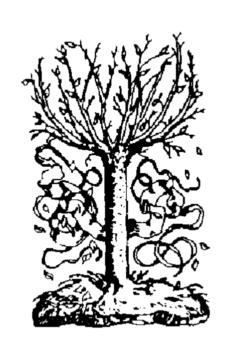
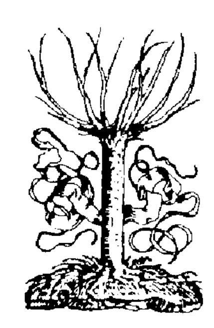
ARTES VISUALES

CINE HISPANOAMERICANO

FILOSOFIA


Indices



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla: Nota editorial.

Federico Mayor: En el 50º Aniversario del CSIC.

Emilio Muñoz Ruiz: CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto: El CSIC durante el período de la consolidación democrática.

Eduardo Primo Yúfera: Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río: La investigación científica en España y el CSIC.

Enrique Gutiérrez Ríos: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español.

Manuel Lora Tamayo: Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk: Mario Bunge un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo: Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde: Una década de divulgación científica en España: La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey: Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España.

Julio R. Villanueva: La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo: La ética ante el reto de la postmodernidad.

Anna Estany: Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences.*

José L. Luján López: Galton, Francis: *Herencia y eugenesia.*

José Sala Catalá: Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena: López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica.*

Enrique Lewy Rodríguez: Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa.*

MARZO 1990

Pedro Salvador: La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87: un ensayo de valoración.

Natividad Carpintero Santamaría: La fisión nuclear y la Unión Soviética. 1949: Georgi Flerov, recuerdos de un científico.

Vicente Ortega: Algo más que ingenieros. Reflexiones sobre la formación en ingeniería.

León Olivé: Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia.

Manuel Calvo Hernando: Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza: Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García: «*TOMMASO, Campanella: Mathematica*».

Sebastián Alvarez Toledo: Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico.*

Eloy Rada: Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas.*

S.F.C.: Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

CUADERNOS AMERICANOS
NUEVA EPOCA
Universidad Nacional Autónoma de México
P.B. Torre I de Humanidades
Cd. Universitaria, 04510 México, D.F.

CONTENIDO

CUADERNOS AMERICANOS 19
ENERO-FEBRERO
AÑO IV•VOL. 1•1990

Revistas Literarias Iberoamericanas

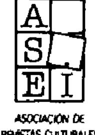
• Encuentro de

Vuelta
Revista de Poesía
Babel
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana
Gradiva
Folios
Mapocho
El Caimán Barbudo
Cuadernos Hispanoamericanos
Crítica
Renacimiento
Quimera
Insula
Un Angel Más
Bitzoc
El Urogallo
Espacio Escrito
Anthropos
Poesía
Ajoblanco
El Paseante

ESPACIO QUINTO CENTENARIO

10-14 de diciembre de 1990

Residencia de Estudiantes
Pinar, 21. 28006 Madrid Teléfono: 261 32 00











SECRETARIA DE ESTADO
PARA LA COOPERACION INTERNACIONAL Y PARA IBEROAMERICA

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperacion Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina ý el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

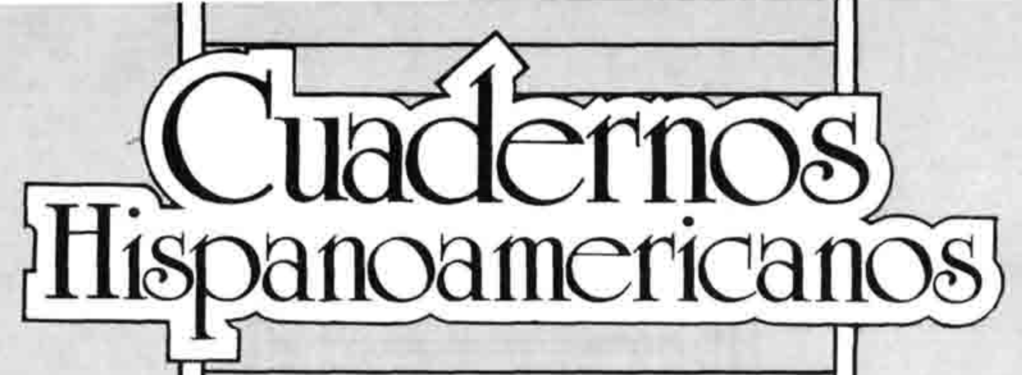
Número 17 Enero – Junio 1990

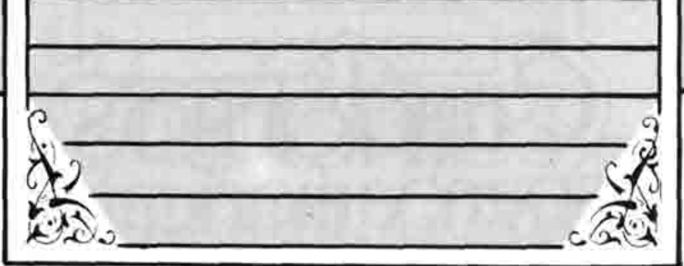
SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: <<ESTRATEGIAS Y POLITICAS INDUSTIRALES>>

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 56 dólares; América Latina, 45 dólares y resto del mundo, 65 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto..	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto..	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto..	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto..	5	9

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



2.000 pts. incluido IVA